

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA
IN
STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/01

Giovanni Francesco da Rimini

*Un percorso fra tradizione e rinnovamento
nella pittura italiana di metà Quattrocento*

Valerio Mosso

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Marinella Pigozzi

Relatore
Prof. Daniele Benati

Esame finale anno 2012

Giovanni Francesco da Rimini

Un percorso fra tradizione e rinnovamento nella pittura italiana di metà Quattrocento

INDICE

1	Capitolo I <i>La prima attività, dalla Romagna al Veneto</i>
53	Capitolo II <i>L'esperienza centro-italiana, tra Perugia e Firenze</i>
99	Capitolo III <i>L'approdo a Bologna: la fase matura e appunti per una fortuna locale</i>
129	Catalogo delle opere
149	Regesto documentario
155	Bibliografia generale
	Tavole fuori testo

CAPITOLO I

La prima attività, dalla Romagna al Veneto

La difficoltà di ricostruzione del percorso di Giovanni Francesco di Simone da Rimini – problema ricorrente per chi si è occupato di questo maestro ancora piuttosto sfuggente – emerge senza concessioni già nel momento in cui si tenta di far luce sui suoi inizi. Sembra proprio che alla fine ci si debba rassegnare, rinunciando a un qualche segno tangibile lasciato in patria dal principale pittore riminese di metà Quattrocento. Non potendo contare su alcun documento precedente la sua presenza a Padova nel 1441, possiamo solo supporre che l'infanzia del pittore sia trascorsa nella città malatestiana, la cui indicazione peraltro non verrà mai tralasciata nei documenti o nelle firme che ancora leggiamo sui suoi dipinti.

Dunque un riminese per tutta la vita, anche se in buona parte trascorsa in altre terre. Certo, se non lo sapessimo, sarebbe davvero improbabile dedurre le sue origini dai dati stilistici delle opere pittoriche, anche perché forse la questione va posta in altri termini: come si dipinge a Rimini e dintorni nei primi quarant'anni del secolo, e soprattutto, ad opera di chi? Eclissata la gloriosa scuola locale del Trecento, che in tutte le direzioni aveva diffuso un'originale interpretazione del linguaggio giottesco, nel secolo successivo l'attività artistica di spicco è quasi esclusivamente nelle mani di forestieri, dunque inevitabilmente variegata.

Nel corso del quarto decennio un aspirante pittore riminese può studiare, senza allontanarsi o limitandosi a brevi escursioni, un discreto numero di opere importanti, potendosi già fare un'idea dell'orizzonte figurativo verso cui orientarsi. Ad attirare l'attenzione potranno figurare opere dalle qualità singolari, come il superbo *calvario* in alabastro dell'anonimo Maestro di Rimini, di cultura renana, o lo stendardo dipinto su

tela dall'umbro Ottaviano Nelli, esempi che con modi e mezzi differenti raggiungono vette di notevole espressività. E accanto agli affreschi dei Salimbeni nell'oratorio di San Giovanni Battista ad Urbino (uno dei templi del tardogotico italiano), una certa rilevanza può essere riconosciuta alla prolungata attività di Antonio Alberti tra Romagna, Montefeltro e Umbria, caratterizzata dalla produzione di affreschi e tavole di buona qualità in cui la tradizione tardogotica locale si fonde con elementi che rimandano al Veneto o all'Emilia, in anticipo su un altro emiliano d'origine, ma marchigiano d'adozione, Giovanni Antonio da Pesaro.

Nel caso di Giovanni Francesco da Rimini credo ci si debba aspettare un'attenzione particolare nei confronti dei non pochi dipinti di cultura veneta, dal momento che sono ben rappresentati in zona i principali maestri veneziani del primo Quattrocento. Non mancano opere di Nicolò di Pietro, di Jacobello del Fiore, Zanino di Pietro, per giungere fino al polittico di Fano, in cui lavorano Michele Giambono e il padovano Maestro di Roncaillette. Si tratta di prodotti importanti, in buona parte testimoni della svolta avvenuta in laguna dopo l'arrivo di Gentile da Fabriano; sulla sua lezione si aggiornano pittori già ampiamente attivi, come appunto Nicolò, Jacobello e Zanino, e una simile cultura si legge pure nella bella *Madonna* di Roncofreddo, tra Cesena e Rimini. Non a caso, anche Bitino da Faenza, ossia il principale pittore locale di quegli anni, appare segnato, già nel primo decennio del secolo, dal brillante colorismo lagunare. La sua produzione, testimoniata ad un alto livello qualitativo dall'ancona con *Storie di San Giuliano* del 1409, deve costituire un significativo punto di riferimento per i pittori locali; il gusto vivacemente narrativo che contraddistingue gli episodi della vita di San Giuliano si può leggere in rapporto al linguaggio tendente al naturalistico (e talvolta al caricaturale) di Nicolò di Pietro, in sintonia con certe interpretazioni tardogotiche bolognesi ed emiliane. Un maestro della generazione successiva, autore di una *Madonna dell'Umiltà* nel Museo Cristiano di Esztergom da cui ha preso il nome, è stato ipoteticamente identificato da De Marchi con un figlio di Bitino, il pittore Ambrogio¹. In ogni caso lo studioso ha riconosciuto come questo artista operi nel contesto riminese, in dipendenza da Bitino ma con consistenti punti di

¹ De Marchi 2007, pp. 141-150.

contatto con l'arte emiliana, specialmente ferrarese, negli anni in cui dobbiamo immaginare i primi passi di Giovanni Francesco da Rimini. Che si tratti o meno di Ambrogio di Bitino, può essere utile ricordare che suo figlio, Lattanzio da Rimini, sarà a fine Quattrocento uno dei numerosi allievi di Giovanni Bellini a Venezia, assecondando una tendenza che per tutto il secolo vede l'area riminese guardare in primo luogo alla Serenissima.

Proprio tra le forti suggestioni dei veneziani in area romagnolo-marchigiana e la carriera belliniana di Lattanzio viene ad inserirsi l'esperienza di Giovanni Francesco, i cui primi passi come abbiamo detto devono muoversi negli anni trenta. Credo che pure sul giovane riminese, attraverso gli esempi brevemente ricordati, agisca ancora il fascino irresistibile di Gentile da Fabriano, difficilmente sottovalutabile nella vasta area che si estende tra Friuli e Marche. Potrebbe pertanto avere un certo valore la probabile presenza a Rimini, in questi anni, di un'anconetta che Gentile aveva realizzato tra 1417 e 1418 durante il soggiorno bresciano. Tale dipinto, donato da Pandolfo III Malatesta al fratello Carlo, e rimasto dopo la sua morte (1429) alla vedova Elisabetta Gonzaga, viene da questa lasciato in testamento ai francescani osservanti di Rimini. Poiché nel febbraio 1432 a Mantova l'anconetta è ancora registrata tra i beni di Elisabetta, defunta pochi mesi dopo, si può verosimilmente immaginare che essa possa essere giunta nella città romagnola proprio negli anni della giovinezza di Giovanni Francesco².

Purtroppo è difficile andare oltre riguardo alla sua prima formazione, e bisogna aspettare i documenti padovani per avere qualche punto fermo.

L'unico tentativo significativo volto a recuperare almeno in parte l'attività giovanile e romagnola del pittore si deve a Mauro Minardi, che propone di attribuirgli, sulla scorta di alcune considerazioni di Serena Padovani³, tre tavole conservate nella Pinacoteca di Faenza, raffiguranti *San Francesco*, *San Rocco* e *San Giorgio*⁴. La proposta è affascinante, perché si tratterebbe di colmare un'importante lacuna nel catalogo del riminese, tra l'altro con pezzi particolarmente interessanti e di buona qualità. Mi sembra tuttavia che i loro dati stilistici e la presenza del *San Rocco*

² De Marchi 2006, p. 127.

³ Padovani 1971, pp. 9-10, 26-27 nota 35.

⁴ Minardi 1999, pp. 116-118.

suggeriscano una datazione più avanzata, che anche solo superando la soglia del 1440, renderebbe difficile accordarli con i fatti biografici di Giovanni Francesco, la cui formazione, come si dirà, non escludo possa avvenire sostanzialmente in area veneta.

Un altro dipinto è stato proposto in alcuni testi recenti come possibile testimonianza dell'attività del nostro pittore in patria⁵. Si tratta del *Crocifisso* sagomato custodito nella parrocchiale di Spadarolo, frazione di Rimini, la cui attribuzione non risulta però persuasiva, dal momento che – al di là dello stato di conservazione irrimediabilmente compromesso, nonostante il restauro – non mi sembra vi si possa leggere lo stile di Giovanni Francesco, differente nella resa anatomica e nei dettagli fisiognomici.

Non disponendo di tracce davvero convincenti circa i suoi ipotetici esordi romagnoli, è invece a Padova che troviamo i primi indizi sicuri di una sua attività. Nel 1441 *magister Iohannes Franciscus de Arimino pictor de contrata S. Antonii* compare infatti tra gli iscritti nella fraglia dei pittori padovani, prova di un precocissimo inserimento nel centro che pochi anni dopo inizierà ad attirare molti artisti da varie parti della penisola. Altri documenti ci forniscono interessanti informazioni sui suoi contatti locali: nel 1442, ancora residente a Padova in contrada Sant'Antonio, compare il 6 marzo come testimone, mentre il 4 aprile risulta in debito nei confronti di un *ser Venerij furlani*, motivo per cui Francesco Squarcione prende in consegna *duos quadros de relevo cum armarolis*; lo stesso Squarcione, in compagnia di un certo maestro Giacomo, stima nel 1444 un dipinto eseguito dal riminese sopra la porta di casa del medico *Stephanus de doctoribus* (una lunetta affrescata?). Da queste testimonianze possiamo trarre importanti conclusioni, che si rivelano fondanti specialmente per una corretta collocazione cronologica del pittore romagnolo entro un secolo in cui uno slittamento di dieci anni può di fatto implicare l'appartenenza ad una generazione culturale differente. La sua presenza come maestro regolarmente registrato nella fraglia padovana almeno dal 1441 e il riferimento a suoi lavori già nel 1442 e nel 1444 suggeriscono un'operosità precoce in città, e dunque una formazione verosimilmente iniziata ancora alla fine del

⁵ Pasini 1987, pp. 10-11; Delucca 1997, p. 97; Paolucci 2001, pp. 42, 47-48 nota 12; Sassi 2002, pp. 56-61.

quarto decennio⁶. Se già Fiocco dunque propone con convinzione, rispetto agli studi precedenti, una data di nascita più alta, verso il 1420⁷, credo che tale indicazione possa essere ancora ritenuta valida, se non addirittura leggermente anticipata. Il problema vero è determinare se effettivamente esista o meno una primissima attività romagnola, o se piuttosto si debba immaginare un'educazione visiva sui migliori testi quattrocenteschi presenti in area riminese, parallela all'apprendimento dei rudimenti tecnici presso una bottega locale, a cui far seguire direttamente un naturale spostamento verso la principale fonte delle tendenze pittoriche più influenti, il Veneto. Per il momento non mi sembra infatti possibile una ricostruzione attendibile della presunta preistoria romagnola di Giovanni Francesco, proprio perché tutto quello che conosciamo della sua fase giovanile, anche se in tempi già successivi, è quanto di più veneto si possa immaginare. Sembra dunque più ragionevole l'ipotesi di collocarne gli esordi direttamente nei territori della Serenissima; questa supposizione non esaurisce però del tutto i numerosi dubbi relativi alla sua giovinezza, dato che a questo punto ci si potrà chiedere se la prima meta del suo viaggio di formazione in terra veneta sia da immaginare a Padova o a Venezia.

Se i dati in nostro possesso potrebbero orientare, di primo acchito, verso Padova, sarà bene tener conto della situazione storica e culturale relativa all'area considerata negli anni in cui immaginiamo che il giovane pittore muova i primi passi, nella seconda metà del quarto decennio.

Recuperando le parole di Coletti, «strettissime son d'orinnanzi le relazioni fra Padova e Venezia sicché riesce difficile una differenziazione precisa, anche se forse sia da riconoscere un accento lievemente più arcaizzante a Venezia, ambiente più chiuso e conformista. Sicché stranamente nel campo dell'arte s'invertono le partite. Padova appare quasi più metropoli, Venezia più provincia»⁸. Un simile discorso vale però – e in questo senso lo pone Coletti – soprattutto per il quinto decennio, quando infatti vediamo alcune delle principali botteghe lagunari particolarmente attive in nella città del Santo.

⁶ Urzi 1932, p. 212, chiarisce come l'immatricolazione possa risalire già ad anni precedenti, per cui il 1441 va considerato in realtà un termine *post quem non*.

⁷ Fiocco 1931-32, pp. 1362-1364.

⁸ Coletti 1953, p. XXX.

Bisogna invece sottolineare come nel decennio precedente, esauritasi quella stagione altissima che va da Giotto fino a Giusto, Altichiero e Avanzi, la città di Padova, ormai priva di una corte e caduta sotto il controllo della Serenissima, non stia ancora vivendo quel momento fondamentale che ne farà – grazie soprattutto all’arrivo di Donatello e all’evoluzione prodigiosa di Mantegna – il principale centro propulsore di nuovi linguaggi per tutto il nord (e non solo) della penisola. Nota infatti Castelnuevo, valutando le motivazioni e l’importanza della diaspora verso il Veneto di grandi maestri cresciuti fra gli ori della corte viscontea (il terzetto Michelino-Gentile-Stefano): «Venezia nei primi anni del Quattrocento (...) sarà a tutti gli effetti – sul piano politico e culturale – la dominante. Essa diventò per qualche tempo il più vivace e variato centro artistico, il più straordinario focolaio di elaborazione figurativa dell’Italia settentrionale in cui convennero in pochi anni artisti di varie provenienze»⁹. Questo dominio artistico perdura con più o meno intensità fino agli anni che qui ci interessano, e non riguarda solo l’entroterra veneto, ma una vasta area che costeggia l’adriatico, senza considerare le varie incursioni di opere e maestri lagunari nel cuore di Emilia e Romagna.

A convergere sul nuovo polo veneziano troviamo, oltre agli artisti, «molti di quei condottieri di ventura che avevano fatto fortuna all’ombra del sogno egemonico di Gian Galeazzo Visconti. Esemplare il caso dei Malatesta, signori di Fano e Rimini, che passarono al servizio della Repubblica veneziana e dalla confusione milanese ricavarono un’improvvisa, ingente rete di domini».

Considerato allora il consistente legame politico ed artistico di Rimini con Venezia, è proprio qui che forse può avere più senso immaginare una puntata del giovane Giovanni Francesco, magari affidato dal padre Simone a qualche maestro di ritorno da una trasferta lungo la costa.

Restando nel campo delle ipotesi, un trasferimento a Padova sul volgere del decennio, dopo un primo possibile apprendistato lagunare verso la fine degli anni trenta, sarebbe tutt’altro che inconsueto: si pensi ad esempio che, proprio negli stessi anni, a Padova è attivo il veneziano Giovanni Storlato, o che nel 1437 Giovanni da Ulma – verosimilmente il futuro socio e cognato di Antonio Vivarini – decora la cappella del

⁹ Castelnuevo 1996, pp. 26-27.

palazzo vescovile padovano, dopo aver già eseguito dei lavori in casa Cornaro a Venezia. In questo senso sarà significativo notare che il Maestro di Ronciette, una personalità sostanzialmente padovana, manifesta palesi contatti con alcune importanti botteghe veneziane, da quella di Zanino a quella di Giambono¹⁰.

Come si accennerà più avanti i rapporti tra Venezia e Padova sono infatti piuttosto stretti: si pensi solo ai tanti veneziani illustri che nei decenni centrali del secolo assumono alcune delle principali cariche politiche e religiose del centro patavino, creando di conseguenza un ponte culturale, dunque anche artistico, tra le due città.

La situazione figurativa in cui stiamo per addentrarci è particolarmente variegata, e di non sempre facile comprensione; dal momento che l'arte di Giovanni Francesco, almeno nel suo aspetto iniziale, viene a definirsi proprio in questo contesto, sarà opportuno cercare di tracciarne pazientemente le coordinate, evidenziando le tendenze vincenti, i contrasti, e prendendo in considerazione tutti quei fenomeni che possono aver contribuito alla formulazione del suo stile. Nelle pagine che seguono non mancheranno dunque alcuni approfondimenti che potrebbero risultare dispersivi, ma che in realtà credo abbiano senso ai fini della miglior comprensione del percorso pittorico che ci accingiamo a ricostruire, visto che l'approccio con cui il riminese si accosta alla produzione artistica veneta è lo stesso che ritroveremo in altri centri del suo itinerario.

Nei territori dominati dalla Repubblica di Venezia la preziosa eredità di Gentile da Fabriano è contesa da numerosi pittori, con risultati di assai varia qualità. Verso il quarto decennio del secolo, mentre il richiestissimo Pisanello già diffonde nelle corti italiane gli ultimi fasti epici della stagione gotica, la scena veneta vede particolarmente attivi Michele Giambono e Jacopo Bellini, che nel 1430 si dichiara *discipulus Gentili de Fabriano* firmando la perduta pala per la chiesa padovana di San Michele, la stessa per cui proprio Giambono è richiesto in qualità di perito.

I due lasciano il segno anche nella Verona di Pisanello: mentre questo è all'opera in Sant'Anastasia, Jacopo affresca nel 1436 una *Crocifissione* nel Duomo,

¹⁰ De Marchi 1999 [b], p. 38.

purtroppo distrutta, e già dal 1432 si possono ammirare le pitture del monumento di Cortesia da Serego, eseguite da Giambono a pochi passi dalla celebre partenza di San Giorgio¹¹. Il confronto tra Pisanello e Bellini diventa più diretto a Ferrara nel 1441, quando realizzano entrambi un ritratto di Lionello d'Este dando vita a quella sorta di tenzone pittorica forse un po' troppo romanzata dalla letteratura¹². In ogni caso la vittoria di Jacopo ci ricorda che Pisanello, nonostante la fama e la stima di cui gode anche presso la corte estense, non è l'unica alternativa di alto livello nel panorama artistico. Considerando cronologia e geografia, Bellini sta portando avanti piuttosto precocemente un discorso che combina l'attenzione ai preziosi valori materici della pittura con una continua ricerca sulla resa spaziale e luministica, ponendosi in continuità con le vette qualitative del grande Gentile e preparando da lontano le basi per il percorso futuro, davvero stupefacente, del figlio Giovanni. Splendido manifesto di questa poetica è la *Madonna dell'umiltà con donatore* del Louvre, la cui datazione è ancora piuttosto oscillante, ma che andrà verosimilmente mantenuta entro il quarto decennio¹³.

Mentre le carriere dei più vecchi Nicolò di Pietro, Zanino e Jacobello sono concluse o si avviano verso il tramonto, in Giambono e Bellini troviamo dunque due nuovi protagonisti della pittura veneta.

Nel frattempo continuano ad arrivare nella regione importanti presenze toscane, a cui soprattutto vari scritti di Fiocco riconoscono un ruolo imprescindibile per l'evoluzione in senso rinascimentale dell'arte veneta, culminante agli occhi dello studioso nella pittura di Mantegna.

Alcuni di questi personaggi sono legati ad importanti attività architettoniche e soprattutto scultoree – ricordiamo ad esempio Nicolò di Pietro Lamberti, il figlio Pietro, Nanni di Bartolo, Michele da Firenze, Michelozzo – e in diversi casi il loro operato incontra il pennello dei migliori pittori locali: casi esemplari sono costituiti dai

¹¹ Per queste vicende e per un'analisi dell'attività di Giambono e Bellini in questi anni si veda Franco 1996, in particolare le pp. 7-12.

¹² Si vedano le osservazioni in Schmidt 2007, pp. 16, 18 nota 24.

¹³ Si vedano le relative valutazioni in Franco 1996, pp. 9-10, 15-16 note 21-24, con riferimenti bibliografici precedenti.

monumenti veronesi di Niccolò Brenzoni, dove cooperano Nanni di Bartolo e Pisanello, o poco più tardi quello già ricordato di Cortesia da Serego, con sculture di Pietro Lamberti e pitture di Giambono. Si tratta di maestranze che ben rappresentano la transizione tra vecchia e nuova maniera, la cui portata, senza necessariamente voler raggiungere le posizioni estreme di Fiocco, non dovrà essere sottovalutata. A questo proposito l'influenza dei precedenti scultorei sulla pittura è evidenziata da Tiziana Franco proprio in rapporto a Bellini e Giambono¹⁴.

Per continuare con gli arrivi dei toscani, bisogna ricordare la prolungata presenza veneziana di Paolo Uccello, dal 1425 al 1430, a cui si sovrappone quella di Dello Delli, e di grande rilevanza dev'essere la breve ma intensa permanenza di Cosimo il Vecchio tra Padova e Venezia, durante l'esilio del 1433-34. Appena tornato a Firenze – e ricambiato il favore ai suoi nemici – è la volta dell'esilio di Palla Strozzi, che dal 1434 si stabilisce con la famiglia a Padova per restarvi fino alla fine dei suoi giorni. E se Cosimo dona una ricca serie di manoscritti alla biblioteca del monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia, Palla fa altrettanto con quella padovana di Santa Giustina.

A Padova, all'arrivo degli Strozzi, è già presente Filippo Lippi, occupato in lavori prestigiosi: al Santo decora l'armadio delle Reliquie in sacrestia e affresca un'*Incoronazione della Vergine* su un pilastro, mentre nel palazzo del Podestà gli è affidata la decorazione della cappella di San Prosdocimo, dove – probabilmente in un momento successivo – saranno attivi Nicolò Pizolo e Ansuino da Forlì.

Anche nel caso del Lippi, come per Giovanni Francesco da Rimini, sono documentati rapporti con Francesco Squarcione. Si tratta però di episodi quasi del tutto lacunosi, particolarmente complicati da ricostruire attraverso i pochi indizi disponibili. Così appare l'esperienza veneta del frate toscano, mentre per lo Squarcione le incertezze riguardano quasi tutta la sua produzione diretta, che gravita intorno a due sole opere: va detto però che, pur trattandosi di una figura difficile da definire artisticamente in modo unanime, è innegabile che gli dobbiamo riconoscere un ruolo primario e duraturo entro

¹⁴ Franco 1996, pp. 7-9; Ead. 1998, pp. 100-102.

le vicende figurative padovane nei decenni centrali del secolo, anche soltanto per essere un punto di riferimento logistico e formativo per molti giovani o giovanissimi pittori.¹⁵

Dopo il ritorno del frate carmelitano in Toscana, e parallelamente alla crescente rilevanza della bottega di Squarcione, mi sembra che alcuni fatti apparentemente slegati tra loro possano invece essere letti in modo più globale; per dirla con le parole di Lucco, «lo scenario padovano sembra insomma cambiare quasi improvvisamente a partire dal 1435 circa, quasi prendesse il sopravvento il gusto più denso, più profumato, più carico, che forse con una voluta scelta politica, Venezia esportava nelle città conquistate»¹⁶.

Credo dunque che il discorso debba ora allargarsi ai fitti rapporti culturali che tra Padova e Venezia orientano l'evoluzione e la fortuna di certa pittura tra quarto e quinto decennio. Un corto circuito da cui uscirà vittoriosa, almeno per qualche anno, la società muranese (o forse sarebbe più corretto dire muranese-padovana) e di cui provo ora a fornire una parziale griglia di indizi, alcuni dei quali saranno discussi più avanti nel testo¹⁷.

Nel 1434-35, dopo aver ricoperto importantissime cariche politiche per la Repubblica, è nominato podestà di Padova Marco Dandolo. È per lui che Lippi lavora nella cappella di San Prosdocimo, mentre per la sua nuova cappella in San Moisè a Venezia saranno Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna ad eseguire, un decennio più tardi, il trittico ora diviso tra la National Gallery di Londra (scomparti laterali) e la

¹⁵ Il tentativo finora più articolato per recuperare qualche segnale del Lippi padovano è in De Marchi 1996 [b], dove oltre a suggerire riflessi locali si propone come possibile opera locale il *San Giovanni Evangelista* recentemente confluito nella collezione Alana (su cui si veda ora L. Bellosi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 155-158), forse un tempo unito al *Compianto* del Poldi Pezzoli proprio nell'armadio delle reliquie del Santo. In ogni caso da questo studio emerge soprattutto una riscoperta tardiva del Lippi, stimolata nell'ambito squarcionesco, ormai nel sesto decennio, grazie alla fondamentale attività donatelliana. Su Francesco Squarcione, pittore dal catalogo ancora piuttosto elastico e dal dibattuto valore artistico (ed umano), si rimanda in particolare agli atti del convegno pubblicati in *Francesco Squarcione* 1999.

¹⁶ Lucco 1989, p. 91.

¹⁷ Per il filo che lega pittoricamente i due centri si veda il breve riepilogo in Buonocore 2008, p. 340 nota 21, tenendo a mente anche le riflessioni di Longhi circa «la grande simiglianza, la quasi identità di 'muranismo' e di 'squarcionismo' intorno il 1450» (Longhi 1926 [c], p. 147).

chiesa padovana di San Tommaso di Canterbury (pannello centrale). Nel 1443 il testamento del Dandolo, morto l'anno successivo, è redatto dal parroco di San Pantalon a Venezia, Francesco Gritti, personaggio a cui sono affidati dalla Repubblica incarichi amministrativi, e che sarà tra i dieci delegati veneziani al Concilio di Basilea. Tra le varie iniziative finalizzate a nobilitare la chiesa di cui è parroco ricordiamo la costruzione della sua cappella sepolcrale, consacrata l'1 novembre del 1444 e dedicata agli Ognissanti, per cui ancora la bottega muranese realizza firma nello stesso anno l'*Incoronazione della Vergine* (o *Paradiso*), tuttora in San Pantalon.¹⁸

Nel 1436 succede a Marco Dandolo, come podestà a Padova, Ludovico (o Alvise) Storlato, che difficilmente sarà slegato dall'intervento affidato lo stesso anno a Giovanni Storlato, autore entro il 1441 della decorazione nella cappella di San Luca in Santa Giustina. Fino al 1437, per quasi trent'anni, il titolo di abate di Santa Giustina è nelle mani di Ludovico Barbo, personaggio fondamentale per la vita religiosa del primo Quattrocento italiano. Il nobile veneziano è il motore da cui ha origine quel movimento di riforma interno all'ordine benedettino presto sfociato nella congregazione de Unitate, o di Santa Giustina, promossa da papa Martino V e ancor più dal successore Eugenio IV. In questa sorta di federazione riformata entrano nel tempo vari ed importanti monasteri benedettini da varie parti della penisola, ma il punto di riferimento resta la basilica padovana retta dal Barbo. L'abate, a cui spetta un ruolo primario anche per la concezione del ciclo pittorico di Storlato, mantiene per tutta la vita rapporti di grande amicizia e stima con Gabriele Condulmer, poi Eugenio IV. In effetti le radici della riforma vanno individuate nell'esperienza dei Canonici Regolari di San Giorgio in Alga, tra cui militano nei primissimi anni del secolo Ludovico Barbo, all'epoca priore di quella comunità, e due nipoti del futuro papa Gregorio XII, Angelo Correr e appunto Gabriele Condulmer¹⁹.

¹⁸ Sul trittico di San Moisè, sulla pala di San Pantalon, e sui loro committenti si veda Holgate 2000, pp. 80-91. Sull'*Incoronazione* dei muranesi si veda anche L. Sabbadin, in *Guariento* 2011, p. 220.

¹⁹ Può essere interessante ricordare che nel 1437 proprio Eugenio IV concede ai Canonici di San Giorgio in Alga la gestione del monastero di San Pietro in Oliveto a Brescia, per cui essi fanno realizzare, dalla bottega di Vivarini e Giovanni d'Alemagna nella prima metà del quinto decennio, le tre tavole – ora nel Seminario Vescovile cittadino – con *Sant'Orsola e le vergini martiri*, *San Pietro*, *San Paolo*, probabili

Eugenio IV affida a Ludovico importanti incarichi diplomatici, lo sceglie come legato al Concilio di Basilea, e infine lo nomina vescovo di Treviso nel 1437. Durante quest'ultima carica, mantenuta fino alla morte (1443), il Barbo promuove ad Asolo, nella chiesa di Sant'Angelo, l'istituzione di una scuola di verberati (battuti) intitolata a San Gottardo. Come si dirà, in questa chiesa – dal nome mutato proprio in San Gottardo – alcune testimonianze pittoriche rientrano nel filo del discorso di cui stiamo mettendo le basi.

Negli stessi anni tra quarto e quinto decennio un altro importante patrizio veneziano, Pietro Donato (o Donà), è vescovo di Padova, dal 1428 al 1447. Con Ludovico Barbo e con l'Arcivescovo di Genova presiede il Concilio di Basilea in vece di Eugenio IV, con cui intrattiene stretti rapporti, e che segue in varie occasioni tra Bologna, Ferrara e Firenze.

Amico di Palla Strozzi, è anch'egli un grande collezionista di codici miniati; per lui lavorano alcuni scriptores tedeschi, forse arrivati da Basilea, ma soprattutto il principale miniatore del suo prezioso evangelistario di cui parleremo. Altra sua importante commissione, purtroppo perduta, è la decorazione della cappella di San Massimo (non il vescovo di Torino, ma il successore padovano di Prosdocimo) nel palazzo vescovile padovano. Sappiamo che l'opera viene affidata nel 1437 al pittore Giovanni da Ulm, che negli studi si tende sempre più ad identificare – credo giustamente – con Giovanni d'Alemagna. Ricordo ancora, infine, che sotto l'episcopato di Pietro Donato, nel 1446, un pittore romagnolo non meglio identificato viene pagato per terminare un tabernacolo eucaristico nel Duomo padovano; potrebbe trattarsi effettivamente di Giovanni Francesco da Rimini, come è già stato fatto notare da più partri²⁰.

pezzi di un polittico parzialmente disperso (E. Bianchi, in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 84). Ancora in territorio bresciano ricordiamo l'*Annunciazione tra Sant'Agostino e San Filippo Benizi*, realizzata nel 1452 da Antonio e dal fratello Bartolomeo in collaborazione con un anonimo intagliatore responsabile della scena principale. Il trittico, ora in collezione Cagnola, proviene infatti dal convento servita dell'Annunciata di Rovato, dipendente da quello bresciano di Sant'Alessandro che ancora ospita il precedente illustre di Bellini (A. Uccelli, in *Vincenzo Foppa* 2003, p. 86).

²⁰ Lucco 1989, p. 101 nota 77.

Bartolomeo Donato, fratello di Pietro, risulta particolarmente altolocato nella società veneziana, dove è procuratore e assiste il doge Francesco Foscari nella costruzione della cappella dei Mascoli in San Marco; suo figlio addirittura sposa la figlia del doge, confermando lo stretto rapporto tra le due famiglie, che però non si ferma qui. Una sorella dei Donato, Marina, è priora (e sarà poi badessa) di San Zaccaria a Venezia proprio quando è badessa Elena Foscari, sorella del doge, e negli anni dei grandi rinnovamenti che portano alla costruzione e decorazione della nuova cappella presbiteriale, l'attuale cappella di San Tarasio. Tenendo conto che dopo «San Marco e Palazzo Ducale, il complesso conventuale di San Zaccaria costituiva il terzo baluardo dogale»²¹, in tale iniziativa è stato riconosciuto uno dei massimi interventi artistici connessi al potere del Foscari, insieme alla Porta della Carta e alla cappella dei Mascoli. Nel 1442 Andrea del Castagno firma con Francesco da Faenza gli affreschi nelle vele, e varrà la pena ricordare che Francesco Foscari, prima e dopo l'elezione a Doge, è il massimo fautore dell'alleanza veneziana con Firenze, in vista della rottura con Milano e dalla lunga guerra per la conquista dell'entroterra. È in tale contesto di primaria importanza che incontriamo ancora una volta la bottega di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, forse nella loro occasione più prestigiosa. Quasi in concomitanza col Castagno, tra 1443 e 1444, a loro si devono le tre macchine d'altare che hanno determinato per l'ambiente l'appellativo di 'cappella d'oro'.

Un altro membro della famiglia Donato, Jacopo, mentre è ambasciatore a Firenze (1433-34) si occupa di procurare a Cosimo il Vecchio una casa a Padova, in occasione del suo esilio. Il fiorentino è accolto con grandi onori soprattutto a Venezia, ed è in ottimi rapporti col doge Foscari e col papa veneziano Eugenio IV. Durante la breve permanenza cerca di affidare al suo architetto di fiducia, Michelozzo, la costruzione della biblioteca del monastero di San Giorgio Maggiore, a cui tra l'altro dona una ricca collezione di codici (anche la comunità benedettina di San Giorgio, grazie all'appoggio del doge, si è da poco unita a Santa Giustina). Tornando a Padova, nel 1434 abbiamo visto giungere in esilio Palla Strozzi, che a sua volta dona molti codici a Santa Giustina; è possibile che sia lui a commissionare alla bottega muranese

²¹ Aikema 2000, p. 30.

l'*Adorazione dei Magi* oggi a Berlino, in tal caso destinata alla chiesa padovana di Santa Maria di Betlemme di cui l'esule toscano assume il patronato nel 1441, promuovendo varie campagne di lavori. Suo figlio Giovanni Francesco è in contatto a Venezia con Giovanni Cornaro, per la cui casa Giovanni da Ulma realizza imprecisate pitture prima del 1437, valutate per conto di Pietro Donato dal fratello Bartolomeo.

Per chiudere questa carrellata all'insegna di Vivarini e d'Alemagna, ricordiamo che a Venezia i due cognati firmano nel 1445 le ante perdute dell'organo di San Giorgio Maggiore (monastero benedettino che abbiamo ricordato essersi collegato a Santa Giustina) e nel 1446 il grandioso *trittico della Carità*, mentre a Padova nel 1447 il polittico della *Natività* per San Francesco e nel 1448 il contratto per la decorazione della cappella Ovetari. A questi dati si aggiunga che il 28 aprile 1446 Antonio Vivarini si dichiara residente a Padova, come si evince da un documento reso noto di recente da Buonocore²².

Infine nel 1448 anche l'abbazia benedettina di Praglia, nei pressi della città, entra a far parte della congregazione di Santa Giustina, e nello stesso anno o poco dopo viene generalmente collocata la realizzazione del polittico oggi a Brera, realizzato certamente da Antonio Vivarini²³; la critica non è concorde sulla presenza o meno del cognato, che comunque muore nel 1450, anno in cui Antonio già firma col fratello Bartolomeo un'opera impegnativa come il polittico per la Certosa di Bologna, ora nella locale pinacoteca. Per il fastoso complesso bolognese anche la scelta del nuovo papa Niccolò V, non veneziano, cade sulla bottega che durante il decennio precedente meglio ha soddisfatto il gusto delle alte sfere della Serenissima, ma con la data 1450 abbiamo raggiunto il termine entro cui arginare questa breve indagine in area veneta.

Nell'ambiente pittorico è evidente il primato della società Vivarini-d'Alemagna, intorno a cui gravitano, come diremo, anche altri fatti artistici contemporanei. Forse non è casuale che nel momento della loro maggior fortuna tra Venezia e Padova, l'attività di Jacopo Bellini – pur facendo i conti con le grandi lacune che la storia ci ha lasciato – appaia più orientata verso altre direzioni: se ad esempio è a Ferrara presso Lionello

²² Buonocore 2008, pp. 335-336.

²³ Per un riepilogo su altri rapporti tra i committenti padovani dei due cognati si veda Holgate 2003, pp. 9-12.

d'Este almeno nel 1441, due sue opere sono destinate ad aree più periferiche, l'*Annunciazione* a Brescia, (entro l'inizio del 1444)²⁴, e la *Madonna* del 1448 già a Riviera di Casalfiumanese presso Imola, oggi a Brera, realizzate entrambe per i Serviti. Inoltre la sua restante produzione di maggior impegno si colloca solitamente prima della fine degli anni trenta o all'incirca dalla metà del secolo, altro possibile segnale del primato dei muranesi in fatto di pale d'altare, da ridiscutere a partire dal sesto decennio e soprattutto da quando Jacopo comincerà ad essere affiancato dai figli.

Mi sembra che anche solo queste poche notizie possano dare l'idea della fitta rete di intrecci che legano in più direzioni artisti e personaggi politici e religiosi; rete che una volta indagata sotto vari punti di vista credo potrebbe rendere più chiari certi meccanismi legati ai fatti figurativi.

Ripartendo dal termine della parentesi padovana di Filippo Lippi, il 1436 è l'anno in cui torna da Basilea il vescovo Pietro Donato e in cui si commissionano a Giovanni Storlato gli affreschi in Santa Giustina. Su questi ultimi, assai compromessi, torneremo più avanti, limitandoci ora a sottolinearne il carattere ancora legato ad esperienze più prettamente tardogotiche, con qualche apertura verso pensieri più moderni. Riguardo al vescovo Donato, abbiamo già accennato alla sua passione per i codici miniati, e sappiamo che non perde l'occasione, durante i suoi soggiorni a Basilea, per procurarsi preziosi manoscritti antichi e farne realizzare di nuovi; lo possiamo dunque immaginare ben attento alla presenza di vari artisti, come il savoiaro Perronet Lamý, autore della *Natività* a piena pagina nel suo superbo evangelistario. Questo codice, ora alla Pierpont Morgan Library di New York (M. 180), è scritto – probabilmente a Basilea – nel 1436, anno del rientro di Pietro a Padova in primavera. A parte l'intervento del Lamý, le 53 miniature tabellari potrebbero essere eseguite già nella città del Santo, come farebbe pensare la loro ricchezza di riferimenti culturali, tale da farne una di «quelle esperienze di punta che durante gli anni trenta segnano il configurarsi del linguaggio rinascimentale in Veneto»²⁵.

²⁴ La discussa datazione del dipinto bresciano dovrebbe ancorarsi ad un momento immediatamente precedente il 1444, come si evince dall'intervento di L. P. Gnaccolini (2002, pp. 67-90), ricco di riflessioni documentarie e tecniche, oltre che di un buon resoconto critico.

²⁵ Mariani Canova 1989, p. 218.

Le luminose notazioni degli esterni, con frequenti momenti di indagini naturalistiche, la vivacità dei personaggi, la preziosità dell'oro e la ricchezza delle tinte, l'empirica, a volte poco convincente, ma sincera ricerca spaziale, sono caratteri che si fondono in una qualità elevatissima, rendendo queste miniature «una delle letture più intelligenti e moderne che in Veneto siano state mai fornite all'arte di Gentile da Fabriano, spiegabile solo in stretta contiguità col suo maggiore e più fedele allievo veneziano, Jacopo Bellini», nonché «un anello indispensabile per spiegare la genesi dell'arte di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna»²⁶.

Procedendo, nel 1437 abbiamo ricordato la commissione di Donato a Giovanni da Ulm, probabile alter ego di Giovanni d'Alemagna, che finiti alcuni interventi decorativi in casa Cornaro a Venezia – giudicati poi dal fratello di Pietro, Bartolomeo Donato – deve ora dipingere la cappella privata dell'episcopio padovano²⁷. Non abbiamo testimonianze significative su quella perduta impresa decorativa, la cui conoscenza potrebbe a mio avviso gettare molta luce sul corso della pittura veneta del quarto e quinto decennio, ma se davvero i due Giovanni coincidono, allora forse potremmo immaginare una sorta di versione monumentale delle tavolette con *Storie di sant'Apollonia*, sparse tra Washington, Bergamo e Bassano. L'attribuzione di queste pitture, in alcuni interventi recenti, riguarda il solo Giovanni d'Alemagna, in un momento precedente la società con Antonio, e che potrebbe allora seguire non di molto i lavori murali perduti²⁸. Vi si legge a mio parere uno degli esiti più masolineschi di tutto il catalogo che orbita tra Antonio e Giovanni, con una fantasia e una scioltezza, con un'attenzione per ambientazioni razionali e classicheggianti, che difficilmente si ritroveranno allo stesso livello nelle opere seguenti dei cognati. Parallelamente

²⁶ A. De Marchi, in *La miniatura a Padova* 1999, pp. 224, 226.

²⁷ Se mi pare più complicato identificare il futuro socio di Antonio Vivarini con il Giovanni di Niccolò d'Alemagna cittadino padovano sin dal 1423, una certezza assoluta manca anche per confermare la coincidenza con il citato Giovanni da Ulm, che come già accennato mi sembra piuttosto probabile. Per un riepilogo critico si veda Massimi 2000, pp. 646-649, ma anche le considerazioni di A. De Marchi, in *Oro. Maestri gotici* 1998, pp. 60, 62 nota 2, e di Holgate 2003, pp. 22-25.

²⁸ F. Zeri 1971, ried. 1988, pp. 156-157; A. De Marchi, in *Oro. Maestri gotici* 1998, p. 62; M. Boskovits, in Boskovits-Brown 2003, pp. 315-323; ma per una cronologia più tarda si veda anche Holgate 2003, pp. 15-25.

all'evangelistario citato, siamo forse in un momento particolarmente edificante per la pittura successiva, anche per quella di Giovanni Francesco da Rimini. L'aria che vi si respira fa davvero tornare in mente le parole di Longhi, quando scrive – in un'epoca in cui il nome del muranese può tranquillamente indicare da solo i risultati ottenuti in coppia col cognato – che Venezia ha «il suo Masolino nel grande Antonio Vivarini»²⁹. Oggi sembra più sensato considerare il sapore toscano di simili dipinti non tanto come frutto di un'influenza diretta del pittore, quanto piuttosto di ricerche parallele. Nel caso specifico si potrebbe però azzardare un'ipotesi sugli inizi di Giovanni d'Alemagna: tra i vari artisti certamente giunti a cercar opportunità lavorative a Basilea durante il concilio, potremmo immaginare un pittore originario di Ulm – città molto più vicina alla sede conciliare di quanto non lo sia Padova – che, preso contatto col vescovo Donato, arrivi poi a Padova col suo seguito, magari poco prima del rientro definitivo del presule nel 1436. Scendendo lungo la valle del Ticino la comitiva potrebbe fare una sosta a Castiglione Olona presso il cardinale Branda, grande personalità sicuramente in buoni rapporti col Donato visto che come lui, oltre ad aver presieduto alcune sedute conciliari, mantiene stretti contatti con Eugenio IV e con la congregazione di Santa Giustina guidata da Ludovico Barbo³⁰.

A Castiglione, proprio sul 1435, lavora Masolino, e non mi sembrano irrilevanti certe tangenze tra i suoi affreschi nel locale battistero e le *Storie di Sant'Apollonia* qui discusse, difficilmente spiegabili con una sosta ipotetica del toscano a Venezia verso il 1427, di ritorno dall'Ungheria dopo la morte di Pippo Spano. Una data simile sarebbe troppo alta, e non mi pare si possa far passare così tanto tempo prima di un'eventuale risposta; inoltre nelle quattro tavole la moda esibita da abiti e copricapi risulta prossima

²⁹ Longhi 1926 [b], p. 114.

³⁰ Un altro insieme di fatti suggerisce un rapporto serrato tra questi personaggi. All'inizio del suo episcopato a Treviso (1437), Ludovico Barbo fonda il collegio di San Giacomo, una sorta di seminario minore *ante litteram*, preceduto solo da Eugenio IV che l'anno prima ne fonda uno a Firenze e uno a Pistoia. È probabile che i due, amici di vecchia data, con le stesse idee religiose, ed entrambi a Firenze nel 1435, ne avessero discusso insieme. In ogni caso dall'esempio di Treviso nascono altre scuole, e tra le prime quattro, in un breve giro di anni, abbiamo quella di Padova, fondata da Pietro Donato nel 1438, e quella di Castiglione Olona fondata dal cardinale Branda nel 1439. Per queste notizie si veda Pesce 1984, pp. 41-146.

a quella degli affreschi lombardi, così come certe soluzioni architettoniche, per cui potrebbe aver senso una datazione intorno al 1440.

Nelle molte difficoltà legate agli esordi indipendenti dei due futuri cognati, secondo l'ipotesi qui ventilata Giovanni potrebbe dunque giungere a Padova già informato di alcune importanti novità toscane, in tempo forse anche per conoscere Filippo Lippi, e comunque per inserirsi nell'ambiente artistico locale (almeno dal 1441 è registrato nella fraglia dei pittori locali). Grazie alla sua precoce padovanità risulterebbe il probabile punto di riferimento per la futura attività di Antonio nell'entroterra, e sarà forse il caso di ripensare all'immagine che buona parte della storiografia artistica ci ha trasmesso del tedesco: quella di un pittore legato ad una concezione più arretrata ed artigianale della pittura, con prevalenti interessi decorativi, a cui si contrapporrebbe il più giovane ed innovativo Antonio. Dunque la linea che provo a seguire, cercando di immaginare un modo più autonomo il percorso di Giovanni, è quella proposta in parte da Zeri nel 1971 e poi ripresa ed ampliata con più decisione da De Marchi, i cui perni restano il *San Girolamo* di Baltimora firmato e la *Madonna dell'Umiltà* di collezione privata, opere stilisticamente vicine e in cui compare quasi identico il fondo lavorato con oro e lacche a simulare un broccato prezioso, soluzione probabilmente molto apprezzata da un sarto e ricamatore come Squarcione.³¹ Vedendo la smagliante *Madonna* davvero possono venire in mente le preziose miniature del codice della Pierpont Morgan Library, da cui non andranno tenuti troppo lontani gli inizi veneti del pittore nordico.

La società di Giovanni e Antonio è comunque già avviata nel 1441, quando entrambi firmano il polittico di *San Girolamo* per Santo Stefano a Venezia; il committente è Marco da Molino, nominato l'anno successivo procuratore *de supra*, seconda carica dello stato dopo quella del doge (che in questo momento è il già citato Francesco Foscari).³² Si tratta quindi di un'ulteriore indizio della fortuna della bottega muranese presso il patriziato veneziano, almeno nel campo delle pale d'altare, ma forse

³¹ F. Zeri 1971, ried. 1988, pp. 155-160; A. De Marchi, in *Oro. Maestri gotici* 1998, pp. 58-63.

³² La pala, oggi a Vienna, ha perduto la cornice originale su cui dovevano comparire le firme e la data, rese note da Francesco Sansovino nel secondo Cinquecento, quando vede l'opera ancora nella chiesa veneziana. Varie notizie e riflessioni sul polittico si trovano in Holgate 2001, pp. 19-22.

vi si possono leggere anche i segnali dell'avvenuto sodalizio tra i due pittori. Così De Marchi intende, a favore del tedesco, la nuova monumentalità o le ricerche illusionistiche e spaziali che distinguono questo complesso ad esempio da quello di Parenzo, punto fermo per il solo Vivarini che lo firma e lo data nel 1440. Riguardo al muranese, possiamo ipotizzare che già abbia prodotto opere rilevanti, come i quattro santi già in collezione Nevin, ancora piuttosto acerbi, o il dossale con *Storie della Passione* della Galleria Franchetti³³.

L'incontro tra pittura toscana e veneta si rinnova – sempre in modo non facile da chiarire – in occasione dei lavori in San Zaccaria. Abbiamo accennato all'importanza del contenitore e delle famiglie coinvolte. Riguardo alla presenza di Andrea del Castagno nel 1442 e a quella dei cognati muranesi nel 1443-44, possiamo ancora suggerire che probabilmente un incontro tra le due botteghe è un fatto più che probabile, dal momento che sui muri sopra i due altari laterali si vedono ancora, rovinare, delle pitture murali (a olio?) da riferire allo stessa campagna decorativa di cui fanno parte i polittici, ma verosimilmente in un momento precedente. Certo, da un contatto così ravvicinato con l'energico Castagno ci si potrebbe aspettare qualche cambiamento di rotta più convinto da parte dei cognati pittori, ma a queste date il loro stile di bottega è ormai piuttosto definito, e pare essere quello più ricercato dai committenti collocati ai piani più alti della società. È anzi quasi una costante in questi decenni la difficoltà con cui si affermano a Venezia e nei suoi domini le proposte artistiche più moderne (nel senso che diamo oggi a tale aggettivo), mentre si coglie bene una tendenza conservatrice e tradizionalista, legata ai valori politici e sociali su cui in parte si regge la forza della Repubblica. Da questo punto di vista i tre polittici della cappella di San Tarasio – di cui non va dimenticata la contestuale funzione di reliquiari o tabernacoli – pur esibendo significativi accorgimenti spaziali e volumetrici, puntano in

³³ Una tradizione critica per cui nel dossale sarebbe da riconoscere un consistente intervento di Francesco de' Franceschi è messa in discussione da A. De Marchi (in *Oro. Maestri gotici* 1998, p. 61) o da Minardi 1999, p. 122 nota 21. Esso è di grande qualità, oltre che un importante esempio di complesso non smembrato le cui scene narrano un particolare tema iconografico, e la cui produzione – visti i pezzi giunti fino a noi – doveva essere particolarmente consistente nella bottega dei due cognati.

modo deciso sulla preziosità e sulla ricchezza cromatica e materica,³⁴ scelta dichiarata anche dalla firma a tre, in cui compare sullo stesso piano dei pittori il maestro che intaglia la sfarzosa carpenteria. L'importanza conferita alla parte lignea è notevole nella bottega muranese e ci permette di collegarci ad alcune presenze emiliane e romagnole ben inseribili nel discorso qui affrontato.

Restando nella cappella di San Tarasio, nel 1442 collabora con Andrea del Castagno il nebuloso Francesco da Faenza, mentre l'anno successivo il nome di Ludovico da Forlì compare, insieme a quelli di Giovanni e Antonio da Murano, sulle carpenterie da lui intagliate per i citati polittici ancora in loco. Un altro intagliatore, Cristoforo da Ferrara, realizza con la società muranese l'*Incoronazione della Vergine* in San Pantalon a Venezia (1444) e il polittico della *Natività* per San Francesco a Padova, oggi a Praga (1447).³⁵

Forse non è del tutto casuale che subito dopo la morte di Giovanni d'Alemagna nel 1450 e il successivo ritorno di Antonio a Venezia, siano proprio il forlivese Ansuino e il ferrarese Bono a portare avanti nella cappella Ovetari la parte già affidata ai due cognati.

Ansuino, in particolare, è stato individuato come loro collaboratore sulla volta della cappella, dove avrebbe eseguito una parte consistente del lavoro. Successivamente gli spettano in modo autonomo le due scene del registro più alto della parete destra e la sottostante *Predica di San Cristoforo*, su cui pone la firma.³⁶

Mi chiedo se non si possa individuare la sua partecipazione anche in opere precedentemente uscite dalla bottega muranese, ad esempio l'*Adorazione dei Magi* oggi a Berlino. Nello sgargiante dipinto, che secondo una recente proposta potrebbe essere stato realizzato su commissione di Palla Strozzi per l'altare maggiore della chiesa

³⁴ Per gli aspetti tecnici si veda De Marchi 2009, pp. 112-113.

³⁵ In anni successivi un altro intagliatore romagnolo, Giacomo da Faenza, lavora con le due botteghe che a Venezia detengono il monopolio delle pale d'altare: a lui si devono le carpenterie del polittico per la Scuola dei Tagliapietra di Bartolomeo Vivarini, ora all'Accademia, e del trittico dei Frari di Giovanni Bellini. Su queste relazioni pone l'attenzione Minardi 1998, pp. 107-108 nota 22.

³⁶ Per l'ampliamento dell'attività di Ansuino agli Ovetari si veda De Nicolò Salmazo 1993, p. 49; De Marchi 1996 [a], p. 60; Minardi 1998, pp. 99-102, 110 nota 54.

padovana di Santa Maria di Betlemme³⁷, compaiono numerosi personaggi agghindati all'ultima moda, e in alcuni dei loro volti troviamo caratteri molto simili a quelli degli angeli sulla volta Ovetari o di certe figure nelle sue *storie di San Cristoforo*, in particolare quei tipici sguardi un po' allucinati e «iniettati di ferocia, i volti dalle ciocche turgide e annodate, dal profilo affilato e dall'occhio deformato per lo scorcio in guisa di goccia»³⁸. Una possibile presenza di Ansuino nella tavola berlinese potrebbe dunque corroborare l'ipotesi della sua formazione in ambito vivarinense, che risulterebbe però troppo precoce se si dovesse confermare per l'*Adorazione* la datazione proposta da Buonocore nei primissimi anni quaranta, ma che credo possa essere posticipata di qualche anno.

Entrati comunque nel vivo del quinto decennio, sarà il caso di occuparci ancora di alcuni fatti, prima di affrontare direttamente le opere di Giovanni Francesco.

Si è toccata un po' marginalmente la figura di Jacopo Bellini, che resta comunque un importante riferimento per gli sviluppi della pittura veneta, anche se le sue tracce pittoriche concrete nel corso degli anni quaranta sembrano piuttosto esigue. A restituirci l'altissimo livello raggiunto dal pittore e la ricchezza della sua proposta può valere però da sola un'opera come l'*Annunciazione* di Brescia, da integrare con varie *Madonne* di più ridotto formato e con i noti disegni. Rispetto alla produzione della bottega muranese, appaiono più espliciti gli interessi prospettici e luminosi, che insieme alle aperture umanistiche e classicheggianti vengono ad arricchire l'essenza ancora fondamentalmente tardogotica della sua arte.

Pur non avendo certezze sulla cronologia dei disegni di Jacopo, e valutando i suoi esperimenti prospettici senza farne un vero parallelo dei più rigorosi esempi fiorentini, è probabile che possa avere un qualche impatto sulla sua evoluzione l'attività padovana di Paolo Uccello. Questi nel 1445 affresca nel cortile di ingresso di casa Vitaliani delle figure di *giganti*, da intendersi come una rivisitazione ormai umanistica, probabilmente attualizzata, dei prodi e delle eroine medievali, similmente a quanto realizza in anni non lontani Andrea del Castagno nella villa di Legnaia.

³⁷ Buonocore 2008, pp. 332-334.

³⁸ De Marchi 1996 [a], p. 60.

Nonostante tale impresa sia andata perduta, è certo che il suo artefice non è più il giovane presente vent'anni prima a Venezia, bensì un pittore ormai maturo, che ha conosciuto da vicino le più importanti novità fiorentine, dagli affreschi della cappella Brancacci a quelli di Sant'Egidio, e ha respirato la stessa aria di innovazione.

Osservando la *Natività* affrescata in San Martino a Bologna circa un decennio prima – con figure monumentali e i dentelli della finta cornice che esibiscono capacità prospettiche e di resa luministica forse un po' forzate, ma certamente notevoli e precoci – possiamo facilmente figurarci, nell'impresa padovana di Paolo, imponenti personaggi visti di sottinsù ed inseriti in una partitura architettonica dipinta in modo illusivo. Non è difficile immaginare scorci audaci e complicate soluzioni spaziali che potrebbero forse aiutarci a spiegare meglio certe arditezze negli affreschi Ovetari, a partire dai tondi con i *Padri della Chiesa*, purtroppo distrutti, ma che anche in riproduzione ci sorprendono per il loro illusionismo. Credo che non solo il Pizzolo, ma anche il giovanissimo Mantegna possa subire il fascino dei giganti padovani, se solo pensiamo che vengono di poco preceduti, nel 1443, dai testoni del grande orologio nel Duomo fiorentino, già da altri messi in relazione agli autoritratti un tempo sull'arco trionfale della cappella Ovetari.³⁹ Verrebbe anche da confrontare il pergolato ostentatamente prospettico nelle ultime *storie di San Cristoforo* agli Eremitani con quello che vediamo nelle celebri *storie di Noè* realizzate da Paolo poco dopo il ritorno a Firenze, in terra verde proprio come i perduti giganti⁴⁰. Volendo immaginare una prima proposta di tale idea in casa Vitaliani, essa potrebbe allora rivelarsi nello specifico un diretto precedente non solo per Mantegna, ma anche per Boccati, che tornato a Perugia dopo la documentata esperienza padovana lascia nella *Madonna dell'orchestra* un'ancor più spericolata interpretazione della stessa invenzione.⁴¹ E ancora vari riflessi della monumentalità e di

³⁹ Fiocco 1935, pp. 386-387. L'importanza del lavoro padovano di Paolo in rapporto soprattutto col Mantegna è discussa più approfonditamente da Ragghianti (1937, pp. 248-250), mentre Volpe (1980, pp. 23-24) propone una connessione che arriva fino all'affresco bolognese.

⁴⁰ Ragghianti 1937, p. 248.

⁴¹ Secondo un'ipotesi del genere Boccati non avrebbe bisogno di conoscere l'ultimo Mantegna degli Eremitani durante un secondo viaggio padovano, e potrebbero risolversi le comprensibili perplessità espresse da Minardi (2002, p. 216), circa un secondo viaggio padovano del pittore, supposto per le stesse ragioni da De Marchi (2002, p. 61, e si veda anche A. De Marchi in *Fra Carnevale* 2004, p. 218).

certe acrobazie prospettiche uccellesche potrebbero riscontrarsi in altre opere di ambito padovano: Volpe individua riflessi del linguaggio di Paolo in un gruppo assegnato al misterioso Maestro dei cassoni Walters, più correttamente noto come Maestro delle *Storie di Elena*⁴². Le tre tavole di Baltimora, che per le dimensioni notevoli non sono certo parti di un cassone, ma piuttosto spalliere, probabilmente facevano parte di un unico complesso decorativo insieme ad altri dipinti sicuramente della stessa mano e raggruppati da Zeri⁴³. Bisognerà immaginare una sorta di sala baronale del Castello della Manta di Saluzzo calata nella cultura umanistica padovana di questi anni, dove i prodi e le eroine, che là incarnavano con estrema eleganza e raffinatezza l'ideale cavalleresco e cortese del tempo, sono ora sostituiti da eroi della storia romana, ancora ben agghindati ma già icone di una nuova grandezza morale, mentre il tema amoroso passa dalla sfrenata rappresentazione – nel ciclo più antico – della *fontana della giovinezza*, a temi di cultura più classica come le *Storie di Elena* e il *Giardino d'Amore*, più legate alla letteratura classica. Dunque si tratta di pannelli realizzati per un ambiente colto ed importante, dai forti connotati umanistici, dove però è ancora forte il fascino per l'elegante narrazione tardogotica, pur interpretata attraverso un gusto più moderno.

Il *corpus* del Maestro delle *Storie di Elena* continua a rappresentare uno dei momenti a mio avviso più affascinanti per chi studia la pittura veneta intorno alla metà del Quattrocento, strettamente connesso con le difficoltà che ancora si incontrano nel ricostruire l'attività di Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini.

I suoi prodotti rientrano come si diceva in un problema complesso, quello dell'influenza più marcatamente toscana spesso chiamata in causa discutendo altri episodi locali coevi, come ad esempio un santo affrescato in San Gottardo ad Asolo, per cui in passato si sono spesi con entusiasmo i nomi altisonanti di Paolo Uccello⁴⁴ o di Domenico Veneziano⁴⁵, e di recente anche quello di Giovanni Francesco da Rimini⁴⁶.

⁴² Volpe 1980, p. 24 nota 28.

⁴³ Zeri 1976, p. 237. Dall'elenco va espunto solo il San Michele di Berlino, opera vivarinesca che dovrebbe spettare al giovane Bartolomeo. Si veda anche Fossaluzza 2003 [b], pp. 71-72 nota 90.

⁴⁴ Fiocco 1923, pp. 193-196.

⁴⁵ Coletti 1953, pp. XXVI, XXIX-XXX.

La forte plasticità di tale figura, accentuata dalla sua rigida frontalità, appare tuttavia smorzata nel *sant'Antonio da Padova* dipinto, si direbbe dalla stessa mano, sulla parete opposta della chiesa, un esito evidentemente meno isolato nel panorama figurativo veneto alla metà del secolo, e che potrebbe restituire in modo più autentico la vera portata del suo autore⁴⁷.

Leggendo insieme i due santi in San Gottardo, non sembra di essere molto lontani da quanto possiamo ancora vedere nelle *Storie di San Luca e San Mattia* affrescate dal veneziano Giovanni Storlato in Santa Giustina a Padova, tra il 1436 e il 1441, ad esempio nella scena meglio conservata del registro più basso sulla parete sinistra, dove è narrato il *Ritrovamento delle reliquie di San Luca*. Tale somiglianza è individuata dalla De Nicolò Salmazo, che per il lacerto asolano pensa proprio allo Storlato in una sua fase più matura, considerando anche che la sua attività prosegue almeno fino alla seconda metà degli anni cinquanta, non senza contatti con pittori quali Squarcione e Mantegna⁴⁸. Se nel riquadro padovano certi volti ricordano l'allegro *sant'Antonio* asolano, alcune teste più sintetiche e voluminose sembrano rimandare all'altra figura maggiormente vigorosa. Per i precedenti del malandato ciclo di Storlato si sono fatti svariati riferimenti, da Gentile a Pisanello, da Michelino a Lippi, e forse non manca una parte di verità in tutte le varie letture. Credo che esso possa essere inteso come un momento di transizione tra una cultura di tipo tradizionalmente tardogotico ed una più aperta, anche se moderatamente, a certe tendenze più nuove; come dire, tra Pisanello e gli ipotetici inizi di un Giovanni d'Alemagna, ma senza raggiungere quei livelli qualitativi. I santi di Asolo rivelano una cultura certamente più evoluta, ma su basi analoghe: la simile caratterizzazione dei volti è espressa con una maggior consapevolezza dei volumi e della luce, frutto di una conoscenza consolidata di prodotti

⁴⁶ Su tale attribuzione si discuterà più avanti. Per un attento riepilogo critico sull'affresco asolano si veda Fossaluzza 2003 [b], pp. 48-53.

⁴⁷ I due santi sono riferiti a mani e momenti differenti da Fossaluzza (2003 [b], p. 56), mentre sono ritenuti della stessa mano, quella di Giovanni Francesco da Rimini, da A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 131-132.

⁴⁸ De Nicolò Salmazo 1984, in particolare pp. 461-462. Ivanoff (1974, pp. 61-62) ipotizza che lo Storlato si avvalga almeno di un aiuto significativo, a cui spetterebbero le scene che esibiscono una cultura più aggiornata, come quella qui considerata.

più nuovi, della bottega muranese e di Jacopo Bellini, a cui in particolare fa pensare la cornice architettonica del santo più riuscito. A questi riferimenti nulla vieta di aggiungere anche Paolo Uccello, puntando su una cronologia nella seconda metà degli anni quaranta.

Per la proposta in favore dello Storlato, che mi pare si possa almeno prendere in considerazione, non vanno dimenticati anche i già accennati rapporti che legano, tra quarto e quinto decennio col tramite di Ludovico Barbo, Santa Giustina di Padova e San Gottardo di Asolo.

Nella fitta discussione di questi episodi pseudo-toscaneggianti l'affresco asolano vanta anche un deciso accostamento alle *storie di Elena*⁴⁹, che in modo ancora più complesso sembrerebbero dichiarare un certo ascendente fiorentino. Addirittura, considerando l'intera scena con l'*Imbarco di Elena per Citera* verrebbe da credere che il pittore conosca qualcosa dell'Angelico. Pensiamo ad esempio al polittico di Perugia: osservando uno dei due scomparti di predella ora ai Musei Vaticani (*Incontro di San Nicola col messo imperiale, Miracolo del grano, Salvataggio miracoloso di una nave*), si colgono vari momenti di affinità, nelle fattezze delle rocce, negli edifici merlati, o in modo più vago nella foggia della nave, ma soprattutto in quella figura di spalle, uno dei manifesti della 'pittura di luce' di bellosiana memoria, che nel dipinto di Baltimora sembra tornare più dilatata, e con analoga evidenza all'interno della composizione. Presa isolatamente, questa figura femminile potrebbe far pensare ad una reinterpretazione di Pisanello attraverso Paolo Uccello, Domenico Veneziano o addirittura certi personaggi degli affreschi aretini di Piero, ma mi rendo conto delle difficoltà che implica tirare in ballo simili episodi. Un punto di contatto di una qualche consistenza storica tra certi fatti perugini e la Padova di questi anni potrebbe essere Giovanni Boccati, che tra 1447 e 1448 passa da una all'altra città, e a dire il vero molte fisionomie del Maestro di Elena possono ricordare quelle del pittore di Camerino, ma è praticamente impensabile inserire quella serie tra la *Madonna del Pergolato* e la *Madonna* di Ajaccio o la *Madonna dell'orchestra*. Senza dimenticare che comunque la dipendenza in assoluto più forte resta quella dai più antichi prodotti di Giovanni

⁴⁹ King 1939, p. 55.

d'Alemagna e Antonio Vivarini, come le storie di Sant'Apollonia o quelle di San Pietro Martire.

La questione non è di facile soluzione, e non mi pare sia di aiuto l'identificazione dell'anonimo pittore con Antonio da Negroponte, di cui conosciamo una sola opera certa, di buona qualità, ma che accanto ad una rigogliosa raffinatezza ancora tardogotica e di stampo vivarinesco-belliniano non mostra i convinti accenti toscani delle tavole Walters⁵⁰.

L'arrivo di Paolo Uccello a Padova è da sempre collegato alla presenza in città di una figura importantissima, principale motore del rinnovamento artistico avvenuto verso la metà del secolo in buona parte dell'Italia settentrionale. Su Donatello a Padova è stato detto molto, e non sarà il caso di aggiungere altro, se non per sottolineare come con lui avvenga un passaggio generazionale, tra gli artisti della vecchia guardia e quelli che crescono sui suoi esempi.

Prendiamo il 1450 come data di comodo: essa coincide ad esempio con l'inaugurazione dell'altare del Santo, ma anche con la morte di Giovanni d'Alemagna, a cui segue il ritorno di Antonio Vivarini a Venezia. Il terreno su cui misurare meglio i cambiamenti pittorici è proprio quello della cappella Ovetari, in cui la bottega muranese, dopo aver iniziato a lavorare parallelamente a pittori più giovani, lascia 'per lutto' il proprio posto ad altri: grazie a questa sorta di passaggio di consegne nasce sulle pareti un ciclo in cui può unificarsi, pur con alcune varianti, il nuovo linguaggio moderno della pittura padovana, da cui dipenderà almeno in parte quella padana, e su cui dovrà aggiornarsi la stessa bottega vivarinesca, soprattutto per tramite di Bartolomeo, prontamente subentrato al cognato defunto.

Contemporaneamente all'avvio dei lavori agli Eremitani, non possiamo purtroppo conoscere la portata innovativa della prima impresa totalmente autonoma di Mantegna, la pala di Santa Sofia del 1448, ma c'è da credere che in quest'occasione il giovane già riveli le proprie doti promettenti. È probabile che solo il Pizolo possa

⁵⁰ Certamente non sembra collegarsi né alle *Storie di Elena* né al Negroponte il *San Giorgio* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, che può ingannare a causa della particolare armatura, ma come nota De Marchi (che propone il nome di Maccagnino) parla, seppur velatamente, l'idioma della Ferrara di Borso d'Este (A. De Marchi, in *Cosmè Tura* 2007, pp. 493-494).

confrontarsi senza timori col più giovane collega, specialmente se spetta veramente a lui il cartone per la *Dormitio Virginis* della cappella dei Mascoli, come le intuizioni di De Marchi, Franco e Rearick porterebbero a credere⁵¹. Considerando anche la massima rilevanza del luogo – la Basilica di San Marco – e del committente – il doge Francesco Foscari – il mosaico marciano si rivela davvero come un momento di assoluta rottura nel più tradizionale panorama artistico della Serenissima, segno dell'ormai raggiunto primato padovano. Tale cambiamento appare evidente se sulla stessa volta a botte si sposta lo sguardo alle scene totalmente autografe di Giambono, artista di riferimento nella capitale ancora alla fine degli anni quaranta, accanto a Bellini e ai cognati muranesi. La fortuna della società Vivarini-d'Alemagna, già evidenziata nelle pagine precedenti, è ancora testimoniata dal contratto con cui nel 1447 si richiede esplicitamente allo stesso Giambono un *Paradiso* – destinato alla chiesa di Sant'Agnese e ora presso le Gallerie dell'Accademia – che abbia come riferimento quello di San Pantalon di tre anni prima, evidentemente considerato un nuovo modello che va a sostituire l'esempio aulico di Guariento in Palazzo Ducale.⁵²

In questi anni di grandi novità non mancano contrasti inevitabili anche nella Padova dell'affaccendato Squarcione, autore tra 1449 e 1452 del *polittico de Lazara*, in cui eccentrici spunti lippeschi e donatelliani sono confezionati in un prodotto che nel complesso dipende dal polittico vivarinesco oggi a Praga (1447)⁵³. Una quasi identica commistione di stimoli, sempre di alto livello, si ritrova nel *polittico di Arzignano* e nelle altre opere del maestro che da esso prende il nome, spesso attribuite dalla critica allo stesso Squarcione.⁵⁴

A questo proposito abbiamo già ricordato come Longhi giudicasse assai prossimi il linguaggio squarcionesco e vivarinesco alla metà del secolo; tale congiuntura appare del tutto evidente nel gruppo di tavole inizialmente riunite dal grande conoscitore piemontese sotto il nome di Squarcione, ed ora assegnate ad un anonimo

⁵¹ De Marchi 1996 [a], pp. 64-65; Franco 1998, pp. 115-120; e Rearick 2002, pp. 350-362.

⁵² Franco 1998, pp. 112-114. Per un aggiornamento in fase di restauro del dipinto di Giambono si veda V. Poletto, in *Guariento* 2011, p. 218.

⁵³ De Nicolò Salmazo 1993, p. 11 nota 53; Callegari 1996, ried. 1998, pp. 33-34.

⁵⁴ Sul Maestro del polittico di Arzignano si vedano Boskovits 1977, pp. 40-70; Rigoni 1999, pp. 89-99.

Maestro dei Cartellini.⁵⁵ Spesso discusse in termini prevalentemente lombardi, è evidente come il loro ingrediente principale resti quello muranese, semplificato in maniera un po' rustica e non lontano da certe soluzioni di Francesco de' Franceschi o di Francesco Pelosio, due veneziani attivi in terraferma⁵⁶.

Terminiamo finalmente questa lunga panoramica veneta con due pittori inseriti nello stesso contesto, ma un gradino più in basso dal punto di vista della qualità. Uno, Dario da Treviso (o da Pordenone), è più legato a Squarcione, l'altro, Francesco de' Franceschi, è di stretta osservanza vivarinense, ed entrambi sono operativi nel corso degli anni quaranta, anche se soprattutto per il primo l'attività è documentata ben più a lungo.

Dario da Treviso, dopo un periodo padovano iniziato nel 1440 nella bottega squarcionesca, continua a dimostrarsi *pictor vagabundus*, giungendo a Pordenone dopo una consistente attività nella marca trevigiana. Lavora anche ad Asolo, in San Gottardo, lo incontreremo in relazione a quegli affreschi in San Gottardo cui abbiamo già accennato. Nelle opere che lascia lungo i suoi itinerari, in buona parte pitture murali, Dario diffonde una sorta di squarcionismo di provincia, proponendo senza troppa ricercatezza una commistione di elementi tardogotici ed altri vagamente aggiornati in chiave padovana, e restando comunque nell'ambito di un linguaggio tendente al popolare, ben lontano dagli esiti aulici di Donatello o Mantegna.⁵⁷

Il veneziano Francesco de' Franceschi è meno documentato, anche dal punto di vista delle opere, ma quanto conosciamo è sufficiente per restituirci l'immagine di un pittore formato sulla tradizione lagunare, specialmente giambonesca, e che successivamente si accosta soprattutto alle proposte della bottega muranese. Tale dipendenza è chiara nel polittico di San Pietro, conservato quasi integralmente nei Musei Civici di Padova; manca la carpenteria, ma almeno la testimonianza di Andrea

⁵⁵ A. Galli, in *The Alana Collection* 2009, pp. 91-98; M. Marubbi, in *La Pinacoteca Malaspina* 2011, pp. 279-280.

⁵⁶ A. Galli, in *The Alana Collection* 2009, p. 96.

⁵⁷ Si veda il profilo del pittore in Fossaluzza 2003 [b], pp. 33-73, ricco anche di approfondimenti sulla discussione critica precedente.

Moschetti ci rende noto che su di essa una scritta dichiarava il nome del pittore, dell'intagliatore (Francesco Storibono), nonché la data, il 1447.⁵⁸

Culturalmente vicino appare il polittico di San Mamante, più frammentario e sparso in vari musei e collezioni. Datato solitamente intorno alla metà del secolo, rivela ancora il forte influsso muranese, su cui sembrano agire nuove suggestioni belliniane, specialmente nelle scene più narrative della predella.⁵⁹

Nella storiografia artistica del Novecento quelli di Dario e Francesco diventano spesso nomi di comodo a cui assegnare prodotti di collocazione meno immediata; in particolare, ai due maestri ad un certo punto viene parallelamente attribuita una serie di dodici tavolette con *Storie della Vergine* conservate al Louvre, successivamente confluita nel catalogo Giovanni Francesco da Rimini, a cui finalmente possiamo ricollegarci. Alla luce delle opere incontrate nelle pagine precedenti, dovendo pensare ad un documento figurativo che possa testimoniare l'attività veneta di Giovanni Francesco, nulla potrà assolvere tale compito meglio di queste interessanti pitture.

Da sempre oggetto di particolare interesse, la loro attribuzione a Giovanni Francesco, diversamente da gran parte dei dipinti che esamineremo, risulta lungo il secolo scorso tutt'altro che scontata: dopo i più o meno convinti suggerimenti in tale direzione da parte di Fiocco e Longhi (che in precedenza avevano pensato il primo a Francesco de' Franceschi, il secondo a Dario da Treviso e poi al giovane Gentile Bellini), è Coletti a sostenere in modo più deciso tale identificazione, destinata ad una scarsa fortuna fino alla sua riproposizione da parte di Serena Padovani, argomentata in modo convincente nel fondamentale saggio monografico del 1971⁶⁰. Dopo tale intervento l'assegnazione dei dodici dipinti al riminese resta ancora piuttosto altalenante, raccogliendo solo negli studi più recenti sempre maggiori consensi.

Anche se non credo possano ormai nutrirsi eventuali perplessità, tali dipinti meritano comunque, per la loro importanza nodale nel panorama pittorico veneto intorno alla metà del secolo, un'analisi non troppo sbrigativa, che possa dare la giusta evidenza al reale rapporto di continuità con le opere successive del pittore romagnolo.

⁵⁸ Sul polittico di San Pietro si veda F. Pellegrini, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 154-157.

⁵⁹ Sul polittico di San Mamante si veda ora A. De Marchi, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 165-167.

⁶⁰ Padovani 1971, pp. 3-7, testo in cui la studiosa rende noto il parere favorevole di Bellosi (p. 18 nota 5).

Tra le varie qualità di questa serie ne emergono due in modo particolare: la grande raffinatezza esecutiva, ben apprezzabile ad un'osservazione ravvicinata, e la freschezza inventiva dei particolari, in grado di rendere gustose anche le scene in cui vediamo ripetersi la composizione e soprattutto l'ambientazione architettonica. In effetti assistiamo ad alcune duplicazioni compositive che possono lasciare perplessi. Bisogna tuttavia tener conto, per l'area geografica che qui ci interessa, dell'esistenza di precedenti 'illustri' particolarmente significativi, tra cui basti ricordare il polittico di Bitino da Faenza in San Giuliano a Rimini, quello di Giusto dei Menabuoi nel Battistero padovano, o quello con *Storie della Passione* nella Ca' d'Oro, squisito lavoro giovanile di Antonio Vivarini proveniente dal convento veneziano del Corpus Domini. In quest'ultimo caso un'identica ambientazione compare addirittura in tre scene consecutive, testimoniando come in questi anni tali soluzioni non debbano apparire banali o sbrigative. Nel caso delle tavolette parigine è da notare come Giovanni Francesco affronti il problema introducendo sempre qualche piccola variante, sia nelle architetture, sia soprattutto nei personaggi, che talora sanno conquistarsi la nostra attenzione.

Sono molte le figurine slanciate che popolano questo racconto, e tutte a loro modo convincenti. Si pensi che su dodici episodi, quello della *Fuga in Egitto* è l'unico in cui appaiono esclusivamente i protagonisti, mentre in tutte gli altri vengono inserite comparse che arricchiscono la messa in scena. In alcuni casi sembra davvero che il pittore operi come farebbero nel cinema un regista o un direttore della fotografia, con una costante attenzione a disporre gli attori in un modo ragionato, ognuno partecipe col proprio personale atteggiamento. Ci si affeziona a certe squisite idee, come il pastore che suona la ciaramella nell'*Annuncio a Gioacchino*, o, nel *Gesù tra i Dottori*, Giuseppe e Maria che sbirciano dalla finestra, mentre dalla parte opposta si intravede un paesaggio che isolato dal contesto potrebbe quasi far pensare a qualche pittore del Novecento, o ancora, attirano l'attenzione quei personaggi tagliati dall'inquadratura⁶¹ o seminasconditi da altri, quando addirittura non ci danno le spalle lasciando intuire dietro il cappuccio niente più che una minima porzione del volto. Questi inserti sono più che

⁶¹ Singolare il caso della *Nascita della Vergine*, in cui ben cinque figure su sette risultano incomplete, e tra queste persino la stessa Maria in fasce.

licenze poetiche, paiono quasi suggerire una punta di ironia da parte del pittore, dovuta forse ad un fervore giovanile, anche se non ci si sente veramente di fronte all'opera di un artista alle prime armi⁶². L'impressione generale è piuttosto quella di un pittore che vuole dare un saggio di quanto appreso in diversi anni di studio e di pratica avvenuti in area veneta. Insomma, una sorta di pala del tirocinio in cui sono palesi i riferimenti alla bottega muranese e a Jacopo Bellini, esempi a cui il romagnolo si ispira con disinvoltura, come può fare chi ormai padroneggia la materia.

Prima di procedere nell'analisi di questo gruppo, è il momento di introdurre altre due scene mariane dipinte da Giovanni Francesco quasi sicuramente per lo stesso complesso: l'*Annunciazione* di Columbia, nel South Carolina (Columbia Museum of Art), appartenuta a Samuel H. Kress, e l'*Incoronazione della Vergine* passata nel 2007 da Moretti a Firenze e ora nella collezione Alana di Newark⁶³.

Le osservazioni generali che seguono sono pertanto valide per tutto questo primo *corpus*, che comprende 15 dipinti, dal momento che l'*Annunciazione* americana è composta da due tavolette.

Se intorno a questi pezzi, prima del collegamento al pittore romagnolo, viene battezzata la personalità anonima del *Maestro della Vita della Vergine*, il riferimento ancora precedente è alla scuola di Gentile da Fabriano. Tutto sommato non è fuori luogo pensare che gli insegnamenti del grande marchigiano possano ancora sopravvivere in alcuni aspetti di queste opere, specialmente nella raffinatezza complessiva, nella delicatezza cromatica, o nel gusto per certe indagini naturalistiche e quotidiane. Gli stessi riferimenti più diretti a Jacopo Bellini, che a breve affronteremo, possono essere intesi anche come tramite per riallacciarsi al protagonista della generazione precedente, e allo stesso modo non sarà forse casuale una certa familiarità con le quattro bellissime *storie di San Benedetto* da più parti assegnate a Nicolò di Pietro, certamente uno dei

⁶² Che non si tratti dell'opera di un esordiente sembra suggerito anche in Coletti 1953, p. XXX, quando arriva a supporre per Giovanni Francesco, proprio sulla scorta dei dati suggeriti da queste tavolette, una nascita ad inizio secolo e un'esperienza toscana precedente a quella padovana degli anni quaranta. Tale idea era già stata proposta da Longhi (1934, ried. 1956, p. 16).

⁶³ A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 126-132; M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 140-146.

vertici dell'eredità lagunare di Gentile. Se mettiamo a confronto ad esempio la tavola degli Uffizi in cui *San Benedetto esorcizza un monaco*, con la *Circoncisione* del Louvre vediamo un'analoga composizione, dominata dall'architettura centralizzata, con lo stesso rapporto tra le figure in primo piano e l'interno della chiesa/tempio; accostando invece la scena in cui *San Benedetto fanciullo risana il vaglio infranto*, sempre agli Uffizi, con la *Nascita della Vergine*, l'impaginazione architettonica ha un simile taglio diagonale, sottolineato dalla prospettiva empirica dei soffitti e dell'uguale pavimento in cotto, mentre sono confrontabili anche la tipologia dell'edificio, con la loggia aperta sul secondo piano, e certe notazioni domestiche.

Con questo non si vuole supporre un riflesso diretto dei dipinti di Niccolò su quelli di Giovanni Francesco, che sono separati da un buon numero di anni; più che confronti mirati può aver senso rilevarne lo spirito simile, che emerge in particolare nella spiccata vena narrativa, ancor più saporita e pungente, a tratti quasi umoristica, negli episodi benedettini. Abbiamo già detto che Niccolò di Pietro, tra i protagonisti del primo Quattrocento veneziano, risulta anche importante per l'area romagnola e marchigiana, ed è probabile che Giovanni Francesco, arrivando in Veneto, sia già a conoscenza della sua arte grazie alle opere lasciate a Verucchio e Pesaro. Un simile discorso vale per Jacobello del Fiore e per Giambono, i cui ricchi e sinuosi panneggi coprono ancora, anche se con maggior plasticità, il corpo di Gioacchino nella tavola del Louvre in cui è protagonista, secondo modi che troviamo simili anche nel primo Jacopo Bellini, ad esempio quello dei *Santi* di Berlino.

Converrà non allontanarci da Bellini, poiché costituisce, insieme ad Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna e con assoluta precedenza rispetto a qualunque altro pittore, il più ineliminabile referente per comprendere le *Storie della Vergine* e con esse il primo aspetto della produzione sicura del riminese. Tra i numerosi interventi volti ad indagare la cultura di queste pitture ed il nome del loro autore spicca infatti ancora oggi, in quanto a precisione ed efficacia, la lapidaria definizione usata dal Berenson dal 1932,

quando individua un anonimo veneto «between Jacopo Bellini and the Muranese, c. 1450»⁶⁴.

Accingendoci a rilevare i vari debiti nei confronti dei suddetti maestri, possiamo anticipare la tendenza generale che si coglie: i paesaggi e le scenografie architettoniche di interni o esterni tendono a derivare più da Jacopo, mentre i personaggi e la loro distribuzione compositiva tengono maggiormente conto dei cognati muranesi.

Nella *Nascita della Vergine* il pavimento riprende quello dell'*Annunciazione* bresciana di Bellini o quello simile nell'analoga scena della predella, ma tutta l'impostazione architettonica si direbbe derivare da certe soluzioni che troviamo nei disegni del veneziano, come quello con un'altra *Annunciazione* nel taccuino del Louvre, dove allo stesso modo si intravede il soffitto a cassettoni prospettici all'interno del piano nobile; il tutto, si direbbe, con un occhio rivolto a certe interpretazioni narrative di Antonio Vivarini, come le *Storie di santa Monica* (si veda ad esempio la *Nascita di Sant'Agostino* del Courtauld Institute).

Il precedente belliniano domina nettamente in due scene gemelle, la *Presentazione di Maria al tempio* e *Maria sale le scale del Tempio*: esse risultano una chiara derivazione, abbastanza ridotta e semplificata anche per la struttura verticale delle tavole, dalla *Presentazione di Maria* inserita nella predella bresciana di Bellini⁶⁵. Questa pare rappresentare a livello iconografico un momento narrativo intermedio tra le due derivazioni del Louvre, con Maria già protesa verso il sacerdote, ma ancora vicina ai genitori che la incoraggiano, come se Giovanni Francesco, dovendo ricavare due scene quasi identiche, provasse ad introdurre piccole variazioni a quello che risulta inequivocabilmente il suo modello. Sia la disposizione dei personaggi – i tre principali, il sacerdote, gli spettatori – sia le soluzioni architettoniche, in particolare lo scalone sorretto da archi e la struttura a terrazzino sul tetto, se trovano forti parallelismi in vari disegni di Bellini (ad esempio quello con analogo soggetto nel taccuino del British) non credo possano prescindere dalla predella dell'*Annunciazione*.

⁶⁴ Berenson 1932, p. 593. La priorità dei modelli muranesi e belliniani è sostenuta, tra gli altri, da Padovani 1971, pp. 4-6; C. Ressayre, in *Retables italiens* 1978, p. 37; De Marchi 1999 [a], p. 127; Minardi 1999, pp. 117-118.

⁶⁵ Padovani 1971, p. 4, figg. 2-3.

Basta scorrere gli affascinanti album illustrati di Londra e Parigi per trovare con una certa frequenza alcuni caratteristici motivi architettonici a cui abbiamo accennato, ma va notato come nell'Evangelistario di Pietro Donato della Pierpont Morgan Library, scritto nel 1436 e miniato probabilmente entro breve tempo, già compaia – e assai precocemente – la tipica scalinata sugli archi a tutto sesto (a c. 12r, nel *Bando del censimento da parte di Tiberio*)⁶⁶. Questo può lasciare aperte alcune questioni, dalla cronologia dei disegni di Bellini ai suoi rapporti con l'anonimo miniatore, altro grande erede di Gentile⁶⁷.

In ogni caso l'opera più vicina alle due scene del Louvre resta lo scomparto della pala bresciana, che Giovanni Francesco deve in qualche modo conoscere, come avremo ancora modo di dire.

Procedendo con i confronti, i personaggi colonnari dello *Sposalizio della Vergine* ricordano da vicino lo schieramento di Vergini che accompagna la Sant'Orsola di Brescia, opera della bottega muranese, dove anche il gradino del pavimento è del tipo che torna nelle composizioni di Bellini o del riminese⁶⁸.

La *Natività di Gesù* in un certo senso fonde diversi motivi iconografici: si tratta sostanzialmente di un'Adorazione del Bambino, dove però compaiono, anche se marginalmente, sia i pastori sia il corteo dei Magi. Un dipinto del genere dimostra in maniera impeccabile quanto cogliesse nel segno il giudizio di Berenson, dal momento che vi interagiscono idee vivarinnesche e belliniane.

⁶⁶ Gnaccolini 2002, p. 85 nota 50. Si noti che tale elemento è inserito da Gentile da Fabriano nella predella del *polittico Quaratesi*, all'interno della bottega in cui *San Nicola resuscita tre giovani* (Pinacoteca Vaticana), e torna nella fedele derivazione di Bicci di Lorenzo (Metropolitan Museum of Art). Non è escluso che facesse parte del repertorio del grande maestro, e che potesse essere conosciuto in terra veneta attraverso qualche opera perduta realizzata tra Venezia e Brescia, e ben studiata dal miniatore e da Bellini. Per le due tavolette si vedano A. Cecchi, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 256-262; K. Christiansen, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 288-289. In forma più semplice, la scala compare poco prima nel pannello del Louvre con la *Presentazione di Gesù al tempio*, già parte della nota *Adorazione dei Magi* degli Uffizi.

⁶⁷ Sulle tangenze precoci tra queste miniature e Bellini si vedano Padovani 1971, p. 19 nota 9; Mariani Canova 1989, p. 218; A. De Marchi, in *La miniatura a Padova* 1999, pp. 224-225.

⁶⁸ M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, p. 74.

La composizione della parte principale mi pare derivi esplicitamente dallo scomparto centrale del polittico realizzato per San Francesco a Padova dai cognati Antonio e Giovanni⁶⁹; tale dipinto è firmato nel 1447, data che pertanto credo possa essere considerata, con un buon margine di sicurezza, un termine *post quem* per le nostre tavolette. Nella stessa scena parigina lo sfondo appare chiaramente legato a Jacopo, ad esempio al disegno nel f. 37 del Louvre, in cui vediamo il frequente albero spoglio su cui è posato un rapace, il tronco tagliato, le montagne semplificate, mentre il lungo corteo dei Magi in arrivo dal passo montano rimanda invece ad altri suoi esempi, come al f. 34 dello stesso taccuino. Viene da pensare che se la tavoletta avesse un taglio orizzontale, allora la struttura della capanna sarebbe molto più somigliante a quella del disegno citato, come vediamo nel più tardo scomparto di predella ad Avignone⁷⁰. Anche in questo caso l'impressione è che Giovanni Francesco cerchi di adattare alcuni modelli alle proprie specifiche esigenze.

L'esempio di belliniano emerge ancora nel *Gesù tra i dottori*, dove la struttura architettonica del trono sembra citare quella della *Madonna* in collezione Cagnola⁷¹, il cui affettuoso Bambino è riecheggiato nella *Fuga in Egitto*, dove è tra l'altro cinto in vita da una fascia che vediamo in vari dipinti di Jacopo⁷². Nell'*Annunciazione* di Columbia è confermata l'importanza di quella in Sant'Alessandro a Brescia, riferimento indiscusso per il giovane romagnolo che la riprende fin nello scorcio del volto dell'angelo⁷³, mentre l'*Incoronazione della Vergine* in San Pantalon a Venezia, firmata nello stesso 1444 da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, sembra costituire il precedente su cui deve essersi maggiormente concentrata l'attenzione di Giovanni Francesco prima di dipingere la sua versione ora in collezione Alana. Lo spazio che ospita il paradiso della bottega muranese, un po' caotico ma concreto, oltre che ricco e prezioso, viene semplificato e in qualche modo ribaltato nella tavoletta americana,

⁶⁹ Una simile opinione è espressa in Minardi 1999, p. 122 nota 16.

⁷⁰ Padovani 1971, pp. 7, 22-23 nota 20.

⁷¹ Doveva averlo intuito Volpe (1955, p. 22), pur non accettando l'attribuzione delle dodici storie al riminese.

⁷² A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, p. 129.

⁷³ Minardi 1999, p. 122 nota 16.

attraverso un originale dialogo tra il sedile semicircolare che ospita i due attori principali, l'architettura creata dalla vivace schiera angelica, e quella delle nuvole più in basso. Allo stesso tempo però, come nota acutamente De Marchi⁷⁴, nella soluzione compositiva, ben inserita entro un fortunato filone tipicamente lagunare, spicca sul fondo l'alternanza di fasce blu ed azzurre, paragonabile in modo evidente a quanto vediamo nell'*Incoronazione* Maringhi di Filippo Lippi. Il dipinto, ora agli Uffizi ma realizzato per la chiesa fiorentina di Sant'Ambrogio, risale agli anni quaranta, dopo il soggiorno padovano del frate carmelitano; sappiamo però che nella Basilica del Santo egli aveva affrescato su un pilastro una perduta *Incoronazione della Vergine*, che tra l'altro è verosimile avesse un taglio nettamente verticale. Dunque mi sembra che la suggestiva ipotesi di De Marchi, secondo cui in tale opera avrebbe potuto comparire lo stesso motivo a fasce, possa essere presa in seria considerazione, suggerendo come i riflessi locali di Lippi siano stati forse più consistenti di quanto oggi sia dato riconoscere.

I raffronti proposti sinora, che tra quelli possibili sono i più immediati, permettono di fare un primo punto per provare fissare una cronologia in base alla quale si potranno meglio comprendere anche le opere successive.

Come abbiamo già visto, possiamo assumere come primo sicuro termine *post quem* il 1444 dell'*Annunciazione* bresciana di Bellini, e probabilmente possiamo spingerci fino al 1447 del polittico della *Natività* di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna già in San Francesco a Padova.

È invece meno agevole proporre un termine *ante quem*, dato che gli appunti più moderni risultano tutt'altro che espliciti e scontati. Senza scomodare Pizolo o Mantegna, la difficoltà a riconoscere nelle Storie di Giovanni Francesco chiari riflessi dell'altare padovano di Donatello – inaugurato nel '50 ma già messo in mostra attraverso un modello nel giugno del '48 e in parte allestito nel corso del '49 – mi sembra sotto questo aspetto significativa, specialmente considerando l'orientamento che vedremo emergere dalle opere posteriori.

⁷⁴ A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, p. 129.

Va però detto che nelle *Storie della Vergine* alcune soluzioni, specialmente nei panneggi, fanno pensare a certi fatti figurativi che ormai sfiorano o addirittura superano la metà del secolo. Così ad esempio mi sembra si possa leggere un'assonanza con l'unica opera di Squarcione databile in modo sicuro, il Polittico de Lazara nei Musei Civici di Padova, la cui gestazione è documentata tra il 1449 e il 52. Il panneggio a larghe pieghe che copre il sacerdote nella *Presentazione di Gesù al tempio* del romagnolo ricorda quello del San Girolamo al centro del polittico padovano; e qui accanto figura un Sant'Antonio Abate il cui profilo, caratterizzato dalla lunga barba che cade sul petto, pare tornare, ma in una versione meno eccentrica e popolana, nel sacerdote della *Circoncisione* parigina, rievocando forse qualche idea lippesca. Non escludo che possa semplicemente trattarsi di esiti che rimandano ad uno stesso ambito culturale, ma vale la pena ricordare che proprio Squarcione compare in due documenti che attestano la presenza di Giovanni Francesco a Padova nei primi anni Quaranta.

Altri personaggi che animano le tavole parigine mostrano un panneggiare particolarmente scultoreo, che punta verso esempi più moderni. Volendo cercare dei confronti, mi pare facciano al caso nostro alcuni particolari di una *Crocifissione* del Museo Correr, dipinto che insieme ad altri due (oggi a Padova e Ferrara) certamente provenienti dalla stessa predella, è da tempo al centro di un vivace dibattito. Gli studiosi sono divisi tra chi pensa sia opera di Jacopo Bellini e chi vi legge già i primi segni della rivoluzione del figlio Giovanni; inoltre alcuni sostengono l'ipotesi che facesse parte dell'altare Gattamelata, realizzato nel 1460 da Jacopo e dai suoi due figli, mentre per altri la datazione va anticipata di circa un decennio⁷⁵. Senza entrare nel merito, mi preme qui sottolineare come certe pieghe più incisive e profonde nelle tavolette parigine siano in sintonia con un prodotto di casa Bellini in cui vediamo già emergere nuove tendenze, e che difficilmente potrà datarsi ancora nella prima metà del secolo.

Alcuni elementi utili si possono raccogliere anche grazie a raffronti con opere di minor rilevanza nel panorama veneto di questi anni. Consideriamo ad esempio il *polittico di San Mamante* di Francesco de' Franceschi, solitamente datato verso il 1450, e che nelle scene della predella risulta il parallelo più immediato delle tavolette del

⁷⁵ Per un resoconto critico si vedano M. Boskovits, in Boskovits-Brown 2003, pp. 89-92; S. Fiuman, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 290-295; L. Bellosi, in *Mantegna 1431-1506*, pp. 114-115.

riminese⁷⁶. Vi si riconosce l'opera di un maestro che pur orientandosi sugli stessi modelli ci sembra meno brillante, a tratti quasi infantile, rispetto a Giovanni Francesco, e possiamo induttivamente immaginare le tavolette parigine in un momento coincidente o di poco precedente, in chiusura del quinto decennio⁷⁷. Non escludo che esse possano fare da stimolo per l'evoluzione del collega, che dal *polittico di San Pietro* del 1447, legato a più statiche soluzioni che guardano a Giambono e ancor più ai muranesi, presenta in quello più tardo una spiccata propensione narrativa, con ambientazioni paesaggistiche e soprattutto architettoniche davvero simili a quelle del romagnolo, accostandosi ad idee belliniane. Per fare un esempio specifico, mi pare che nulla possa stare a proprio agio accanto alla tavolette parigine quanto il *Martirio di San Mamante* del Museo Correr, dove sia il pavimento a piastrelle bianche e rosse col gradino rialzato, sia altre soluzioni architettoniche, trovano vari precedenti nei prodotti belliniani e della bottega muranese, che mi sembrano però filtrati attraverso la poetica semplice ma efficace, solida ma fantasiosa, di Giovanni Francesco.

Questi ultimi indizi possono risultare non del tutto sufficienti per determinare una data sicura entro cui ancorare i dipinti di Parigi, Columbia e collezione Alana, ma un documento d'archivio potrebbe soccorrerci in modo puntuale. Il 26 novembre del 1450 un *Giovanne Francesco dopentore* è ricordato tra i debitori in un registro dello speziale riminese Gregorio di ser Leoncino. Non ci è concessa la certezza dell'identificazione, ma non dovremmo stupirci di un passaggio del nostro Giovanni Francesco nella propria città natale alla fine del 1450, dopo una permanenza veneta che risulterebbe durare almeno un decennio; in tal caso il compimento della serie mariana, da ritenersi il frutto più maturo di tutta la precedente esperienza, non dovrà superare la

⁷⁶ Gli scomparti del polittico sono oggi sparsi tra vari musei e collezioni. Si veda, anche per un resoconto sulla discussione critica, la scheda di A. De Marchi, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 165-167, in cui è proposta graficamente una ricostruzione del complesso.

⁷⁷ La prossimità stilistica tra le *storie della Vergine* e i dipinti di Francesco de' Franceschi è evidenziata da Arslan (1948, p. 289 nota 16), sia in rapporto al polittico del 1447, sia a quello di San Mamante, dove però vede «architetture di gusto più sorvegliato che non le scombinare, puerili costruzioni» del Louvre. Viene dunque invertita quella che ritengo una corretta comparazione fra i due pittori, indicata ad esempio da Minardi (1999, p. 122 nota 21) o da Tumidei (1999, p. 63, che considera il romagnolo «un parallelo tanto più evoluto e svolto»).

prima parte di quell'anno, come portano a credere anche i precedenti ragionamenti sullo stile.

In conclusione, credo che le *Storie della Vergine* siano ragionevolmente collocabili verso il 1448-1450, in un momento dunque meno precoce rispetto alle proposte di datazione più frequenti nella letteratura recente, ma senza per questo sminuirne l'importanza, dal momento che restano una delle interpretazioni più efficaci di quanto prodotto dalle principali botteghe autoctone attive tra Venezia e Padova nel corso del quinto decennio.

Se riconsideriamo i documenti d'archivio disponibili per ricostruire la presenza padovana di Giovanni Francesco ci rendiamo facilmente conto del grande vuoto da colmare, almeno tra il 1441 e la fine del decennio. Al di là delle opere documentate che non sono giunte sino a noi, credo resti una prova, e nient'affatto secondaria, di quella fase nebulosa di attività precedente le *Storie della Vergine*. Si tratta di una serie di disegni a inchiostro che illustrano, insieme ad altri di mano differente, il manoscritto 239 della Biblioteca Comunale di Mantova dedicato alla *Vita di San Benedetto*.

Come capita a volte, questa proposta ha trovato la sua genesi quasi 'casualmente', nel momento in cui un disegno ha attirato la mia attenzione proprio per le sue affinità con le opere di Giovanni Francesco. Leggendo il saggio a cui l'immagine è correlata, uno studio di Alessandro Conti sulla stagione tardogotica in area mantovana⁷⁸, mi sono accorto che in poche righe lo studioso definisce culturalmente l'autore dell'illustrazione in una maniera che sarebbe perfetta per le tavolette del Louvre, senza però proporre un nome.

Rimandando alla scheda del catalogo per informazioni più esaustive, varrà ora la pena di valutare quei dati che possono contribuire a sostenere l'ipotesi attributiva in favore del pittore riminese.

Gli studi hanno messo in luce che nel codice in questione, pur senza tenere in conto aiuti occasionali, sono attivi diversi illustratori⁷⁹: se per gli interventi di più stretta osservanza lombarda, nella fattispecie bembesca, i pareri recenti oscillano tra uno o due

⁷⁸ Conti 1990, pp. 41-47.

⁷⁹ Un buon resoconto critico è fornito da G. Z. Zanichelli (in *Catalogo dei manoscritti polironiani* 2010, pp. 50-51).

maestri, si è invece concordi nell'assegnare i disegni da carta 18 a carta 25 ad un'unica personalità dalla differente cultura. L'individuazione di mani diverse si deve a Maria Luisa Ferrari, che nei disegni qui analizzati legge «accenti diversi, più fermi nel *ductus* e più sensibili alle novità toscane (affreschi di Masolino a Castiglione d'Olena) accolte in modo assai prossimo a certe forme di protorinascimento veneto»⁸⁰.

Come abbiamo detto, a definire meglio queste coordinate culturali interviene Conti nel citato saggio del 1990: nel passo relativo ai fogli 18-25, che merita di essere citato quasi integralmente, lo studioso riconosce «un pittore che si rivela un appassionato di scorci, non sempre ben compresi ma efficaci nel mandare indietro le architetture, con sperimentazioni che sembrano risalire ai fraintendimenti prospettici nella predella dell'*Annunciazione* di Brescia di Jacopo Bellini. I suoi referenti non sono lombardi, diversamente dal maestro con cui divide l'illustrazione della *Vita di San Benedetto*, si volge ad Antonio Vivarini e, soprattutto, al Bellini»⁸¹.

Se osserviamo le varie illustrazioni del nucleo in questione, credo sia inevitabile confermare che siamo di fronte all'opera di un artista di una certa levatura, nell'orbita di quanto vanno producendo la bottega belliniana e quella muranese nel quinto decennio, e concordo pienamente nell'individuare nell'*Annunciazione* bresciana di Jacopo un precedente fondamentale, a cui si possono aggiungere i due celebri album di disegni sempre di Jacopo e di varie tavole dipinte da Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini. Individuati i principali punti di riferimento comuni al secondo maestro del Ms. 239 e al pittore riminese, credo si possa chiudere il triangolo riconoscendo nell'anonimo illustratore proprio Giovanni Francesco da Rimini.

I confronti possibili sono numerosi, e se non mancano motivi che preannunciano le opere più mature, è con le *Storie della Vergine* che si registrano affinità particolarmente evidenti, che non credo possano spiegarsi semplicemente con dei referenti comuni.

Proviamo a proporre alcuni tra i più significativi, che in certi casi saranno a tre, includendo anche opere di Jacopo Bellini. Ad esempio, certe soluzioni architettoniche del veneziano tornano fedeli nel ciclo di tavolette mariane e nelle illustrazioni. Così gli

⁸⁰ M. L. Ferrari, in *Arte lombarda* 1958, p. 85.

⁸¹ Conti 1990, p. 45.

stessi archi, capitelli e colonnine che reggono la struttura della *Presentazione di Gesù al tempio* al Louvre, uguali a quelli – ribaltati – dell'*Annunciazione* di Columbia, compaiono nell'architettura rinascimentale del f. 18v mantovano, dove la prospettiva è applicata con lo stesso grado di empirismo; quest'ultimo edificio deriva a sua volta da esempi belliniani sul tipo di quanto vediamo nella *Nascita della Vergine*, scomparto della predella di Brescia, o nell'*Annunciazione* disegnata nel f. 21 del Louvre, in cui non manca un analogo scorcio del porticato. Il balcone dello stesso disegno, molto diffuso negli album di Jacopo, torna ad esempio nella *Visitazione* delle *Storie del Louvre*, dove il taglio esageratamente obliquo della casa ricorda quello del f. 19r nel manoscritto. Qui il muro sul fondo, con l'arco di passaggio e gli alberi che sbucano dall'altra parte, ricorda ancora soluzioni belliniane (come nella *Natività* sotto l'*Annunciazione* di Brescia). Se il formato delle tabelle illustrate fosse verticale, credo che molte quinte architettoniche sarebbero ancor più vicine a quelle del Louvre, dove in ogni caso i pensieri sono analoghi.

Nel f. 25v del codice benedettino il bel paesaggio si ispira direttamente ancora a idee di Jacopo, come risulta evidente se solo si guarda la *Visitazione* della solita predella bresciana, ma gli alberi, così come quelli di tutta la serie di illustrazioni, tornano nelle *Storie del Louvre* (ad esempio nell'*Annuncio a Gioacchino*), oltre che nella successiva produzione del romagnolo, allo stesso modo delle precise notazioni vegetali sui manti erbosi.

Nel manoscritto anche l'impostazione spaziale degli interni, quasi sempre risolta con soluzioni di forte centralità, deriva da esempi di Jacopo, come il modello davvero fortunato dell'*Annunciazione*, ed è parallelamente accostabile alle scatole prospettiche che dalle *Storie della Vergine* arriveranno fino alla tavoletta di Pesaro.

Dunque l'ascendente belliniano appare assolutamente decisivo per la genesi delle illustrazioni benedettine, e le affinità con l'arte vivarinesca sembrano concentrate sostanzialmente nelle tipologie dei personaggi, come abbiamo già rilevato, anche se in misura meno esclusiva, nella serie mariana. Come in quel caso, sono soprattutto le numerosissime comparse secondarie a ricordare certe fisionomie diffuse nei dipinti della bottega muranese, mentre allo stesso modo i protagonisti appaiono assai più caratterizzati. È proprio nei volti più studiati che troviamo forti somiglianze con gli

attori principali delle scene parigine, ulteriore indizio a favore di una comune attribuzione e di una vicinanza cronologica. I numerosi raffronti risultano semplici ed immediati, per cui basterà individuarne pochi casi esemplari.

Al sacerdote della *Circoncisione* possiamo affiancare la figura all'estrema sinistra del f. 21r o ancor meglio il San Benedetto del f. 21v, mentre l'uomo più a destra nella stessa tavoletta (così come il sacerdote nella *Scelta di Giuseppe tra i pretendenti* o altre figure barbute di tre quarti) rammenta il santo dei ff. 20v, 21r, 23r, 23v, e così via; certe figure incappucciate nelle scene mariane (nella *Visitazione* o nella *Presentazione di Gesù al tempio*) vanno d'accordo con altre che nel codice vediamo spesso in gruppo, ad esempio nei ff. 20v, 21r, 21v, 22v, etc.

Si potrebbe continuare col ritrovare queste tipologie ricorrenti nei disegni e nei dipinti, ma l'identità di mano è suggerita ancor più decisamente da alcune particolari attitudini generali che conferiscono una certa personalità all'arte del giovane romagnolo: dal modo analogo di concepire l'impaginazione delle scene (talvolta con figure tagliate dall'inquadratura), dal convinto tentativo di ottenere i volumi dei personaggi o la profondità spaziale, dalla caratteristica vena narrativa fatta anche di invenzioni originali e qualche punta di ironia, suggerita ad esempio da certi personaggi che come macchiette sbucano da una porta, si affacciano da una finestra, o il più delle volte stanno seminasconditi nel gruppo, animando la solennità delle storie agiografiche con una frizzante vitalità.

Dalla comparazione di questo tipo di analogie possiamo anche supporre una collocazione cronologica dei disegni in un momento di poco precedente rispetto alla serie del Louvre, in piena sintonia dunque con la datazione data da Conti subito dopo la metà del quinto decennio, e che dovrà in ogni caso cadere dopo la conclusione, avvenuta entro l'inizio del 1444, della predella belliniana.

A riprova di ciò, se nelle tavolette si era riconosciuta una particolare capacità registica nel disporre attori e comparse, questa non manca nelle illustrazioni, dove però ci troviamo più facilmente di fronte a situazioni caotiche, spiegabili forse con una minore esperienza. L'orda frenetica di personaggi che invadono, eleganti negli abiti ma non nei modi, gli ambienti divenuti claustrofobici dei ff. 21r e 21v, sarà soggetta ad un nuovo e calmo rigore già nella pur fitta architettura angelica dell'*Incoronazione* Alana,

e ancor più nel tondo già Cook, per non dire delle successive tavolette con carattere narrativo che dovevano costituire parti di diverse predelle.

Allo stesso modo, certi spunti personali a cui si accennava sono già presenti sulla pergamena, ma saranno espressi in maniera più poeticamente riuscita col pennello. Così nel f. 23v si prefigura il ben più umano affacciarsi dei genitori nel *Gesù tra i dottori*, e nel f. 19r, all'interno dell'edificio, un curioso frate fa già pensare alla 'signora in rosso' che nella *Nascita della Vergine* spunterà da un ripostiglio per vedere se tutto procede senza complicazioni.

Il gusto per la quotidianità è ben presente nel codice mantovano, e con maggior libertà rispetto alle prove successive, in cui man mano tutto diverrà più controllato. Ecco allora che le illustrazioni ci regalano momenti di vero svago, come nel f. 20r l'allegro (ma diabolico) pic-nic sulla via del monastero benedettino, il cui cestino è finito – non si sa come – sul bastone del San Giuseppe nella *Fuga in Egitto* parigina, dove il buon padre di famiglia, rivolgendosi verso di noi col suo volto bonario e un po' distratto, sembra quasi stia pensando a quando finalmente potrà anche lui sedersi su un prato per un meritato riposo.

Non nascondo che a tratti la monumentalità e la ricerca prospettica dei disegni sembra superare i risultati delle *Storie della Vergine*, ma nel confrontare i due gruppi bisogna tener conto di vari fattori.

Prima di tutto la differente tecnica utilizzata, per cui nel codice l'artista, invece di puntare sulla raffinatezza e sulle variazioni cromatiche rese possibili grazie alla pittura, amplifica il chiaroscuro e i volumi con un fitto e sapiente tratteggio, molto simile a quello praticato da Bellini nei suoi disegni più compiuti.

Poi il differente formato, fortemente verticale nelle tavole, orizzontale o comunque assai meno slanciato nelle illustrazioni, dove di conseguenza le figure risultano spesso più solide, quasi massicce, e le scatole prospettiche degli interni meno dispersive.

A ben guardare però, dietro la fresca raffinatezza cromatica, le tavolette svelano una più matura consapevolezza che non ha particolari cedimenti, a volte percepibili nel manoscritto.

Interessanti elementi di indagine sono poi legati alla storia del codice, giunto nella biblioteca mantovana dal monastero del Polirone. Non sappiamo con sicurezza dove sia stato realizzato né per quale sede; tuttavia la Zanichelli⁸² ha rilevato come il testo si inserisca entro un fenomeno di diffusione di modelli iconografici di stretta osservanza benedettina, nonché di codici in volgare con la vita del santo fondatore dell'Ordine. Il centro promotore di tale irradiazione è il monastero di Santa Giustina a Padova, dove nasce quella riforma quattrocentesca a cui abbiamo accennato in precedenza. Non è improbabile che la genesi del codice mantovano, o almeno dei fogli qui esaminati, possa avvenire proprio nella città veneta, dove Giovanni Francesco da Rimini lavora negli anni centrali del quinto decennio, come attestato da documenti già ricordati: sicuramente quello del 1444, e forse quello del 1446, in cui compare un generico riferimento ad un pittore romagnolo.

La parlata fortemente lombarda delle restanti illustrazioni del codice, coeve a quelle qui esaminate, può spiegarsi con l'affidamento parallelo di fogli staccati a diversi maestri, in vista di una rilegatura successiva a lavoro concluso. Anche il formato dei disegni, con tabelle indipendenti dal resto della pagina, se da un lato rafforza l'impressione che si debba pensare più ad un pittore che a un vero e proprio miniatore, dall'altro non implica che essi vengano eseguiti a stretto contatto con lo scriptorium,

Un ultimo problema riguarda il rapporto tra le diverse mani operanti nel codice. Pur nella generale omogeneità data anche dall'unità iconografica e di formato, ad uno sguardo attento è palese la distanza tra i ff. 18-25 e quelli rimanenti. Conti notava per il primo maestro, nei fogli successivi a quelli ora attribuiti a Giovanni Francesco, un evidente tentativo di adeguarsi allo stile culturalmente più aggiornato del secondo, specialmente dal punto di vista di spazialità e volumetria⁸³. Fatto che emerge soprattutto nella più riuscita resa prospettica degli ambienti o nella tridimensionalità conferita alle aureole. D'altro canto Eleonora Cipolla ha rilevato come tale adeguamento sia già presente nei primi fogli, anche se in modo meno marcato⁸⁴.

⁸² G. Z. Zanichelli, in *Catalogo dei manoscritti polironiani* 2010, pp. 51-52.

⁸³ Conti 1990, p. 47 nota 15. In base a tale scarto di gusto, Conti pensava di leggere la successione cronologica degli interventi seguendo l'ordine delle scene.

⁸⁴ Cipolla 2000-2001, p. 64.

Non potendo avere al momento certezze sui dati storici e materiali del codice, dunque sull'effettiva decorazione delle sue parti in sedi separate, non è facile risolvere la questione.

Quello che dovrebbe darsi per assodato, oltre ad una datazione verso la metà degli anni quaranta, è la presenza di due culture predominanti corrispondenti ad almeno due maestri, di cui il più moderno penso possa identificarsi con Giovanni Francesco da Rimini.

Se si accetta questa proposta, una cronologia dei disegni verso il 1445-46 renderebbe ancora più convincente la datazione qui suggerita per le *Storie della Vergine*, verso il 1448-50. Le illustrazioni di Mantova rivelerebbero nel pittore riminese un linguaggio già definito, ben orientato nel panorama veneto degli anni quaranta, e le affascinanti tavolette mariane andrebbero dunque pensate non come un'opera legata agli esordi del pittore, ma piuttosto come un primo traguardo, che se per altri maestri coetanei, come un Francesco de' Franceschi, potrebbe significare un punto di arrivo, per Giovanni Francesco si rivela un momento di transizione, visto che anche le opere successive saranno frutto di una significativa disponibilità all'aggiornamento.

Non possiamo contare su altri indizi sicuri dell'attività veneta del romagnolo, e non sappiamo se essa si svolga stabilmente a Padova o se vadano immaginati spostamenti in altri centri.

Certo non penso si possa escludere qualche passaggio a Venezia, anche solo per restare informato su alcuni testi figurativi che le *Storie della Vergine* dichiarano ben presenti nella sua memoria visiva. Le due città sono in fondo separate da 40 chilometri, ben pochi se paragonati a quelli percorsi dal pittore negli anni successivi, ed anche solo dalla panoramica fatta all'inizio del capitolo ci si rende conto degli stretti legami culturali che le vincolano.

Appare pertanto ancora aperta la questione della destinazione delle *Storie della Vergine*. Coletti puntava più su Padova che su Venezia⁸⁵, e similmente è orientato più di recente Minardi⁸⁶, che suggerisce ipoteticamente il canale dei Servi di Maria, per cui

⁸⁵ Coletti 1953, p. XXX.

⁸⁶ M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, p. 144, in cui si ricorda nel 1443 la dotazione, nella chiesa dei Servi a Padova, di una cappella dedicata alla Vergine con una scultura sull'altare.

Jacopo Bellini dipinge entro l'inizio del 1444 la nota *Annunciazione* e nel 1448 la *Madonna con Bambino* del 1448 a Brera, ma già presso Imola, e per cui saranno attivi i fratelli Vivarini licenziando nel 1452 l'annunciazione di Rovato.

Riguardo ad alcuni ulteriori tentativi di rintracciare il riminese nei domini della Serenissima, caduta ormai da tempo la proposta di attribuirgli il polittico nella cripta della Cattedrale di Belluno, opera di un anonimo maestro attivo anche nella Cappella Galletti in San Giovanni Battista a Serravalle (Vittorio Veneto) e nella pieve di San Pietro a Feletto⁸⁷, restano da discutere due casi più complessi. Il primo riguarda l'affresco già ricordato in San Gottardo ad Asolo, il secondo un *San Cristoforo* su tela della Galleria Franchetti a Venezia.

Dopo l'entusiastica attribuzione a Paolo Uccello da parte di Fiocco⁸⁸, il santo di Asolo fu stato avvicinato da Coletti alle *Storie della Vergine* del Louvre in occasione della loro attribuzione a Giovanni Francesco⁸⁹, ma nonostante le forti tangenze riscontrate lo studioso ritenne più opportuno escludere l'identità di mano, giudicando avventurosamente l'affresco come un possibile prodotto del giovane Domenico Veneziano⁹⁰. A ritornare sulla questione, riproponendo il nome del riminese, troviamo in anni più recenti Lucco⁹¹ e De Marchi⁹². Quest'ultimo studioso in particolare discute tale proposta leggendo in parallelo con le *storie della Vergine* sia il santo asolano più noto, che specifica non essere san Biagio bensì un santo diacono⁹³, sia quello che abbiamo ricordato nella stessa chiesa, ritenuto della stessa mano. I confronti indicati non riguardano soltanto le numerose somiglianze tra i volti, ma anche la simile soluzione che ad Asolo inquadra architettonicamente la figura più frontale, mentre nella

⁸⁷ La proposta è formulata da G. Fiocco, in *Mostra d'arte antica* 1950, pp. 7-9; nello stesso testo è ripresa più prudentemente da F. Valcanover (in *Mostra d'arte antica* 1950, pp. 18-20 e figg. 4, 4a, 4b). Una migliore lettura, ancora sostanzialmente valida, è fornita da Coletti (1956, pp. 203-204). Per un riepilogo ed eventuali approfondimenti, si veda Fossaluzza 2003 [a], pp. 449-463, 464 nota 3.

⁸⁸ Fiocco 1923, pp. 193-196.

⁸⁹ Coletti 1953, pp. XXIX-XXX, tav. 43.

⁹⁰ *Ivi*, pp. XXVI, XXIX-XXX.

⁹¹ Lucco 1986, pp. 158, 167 nota 39; *Idem* 1989, pp. 92, 101 nota 77.

⁹² A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 131-132.

⁹³ *Ivi*, p. 132 nota 10.

serie parigina è applicata alla cattedra su cui siede il *Gesù tra i dottori*, mostrando «un'intelligente e precoce (...) comprensione degli ardimenti para-prospettici di Jacopo Bellini, applicati ad un lessico architettonico rigorosamente veneto tardogotico, con valve e pinnacoli, cuspidi mistilinee e archi inflessi, pigne apicali e lingue fogliacee»⁹⁴.

Non si può negare la validità di tali confronti, tuttavia bisogna tener presente che l'architettura dipinta pare rimandare anche a modelli veneti più antichi, nella tradizione ad esempio di Altichiero, ma soprattutto che l'aspetto così monumentale del santo diacono, pur nella sua frammentarietà, dovrebbe presupporre una fase troppo avanzata per l'attività di Giovanni Francesco. La fisionomia del volto, se può accostarsi bene alle faccine che vediamo nelle scene del Louvre o ancora in opere successive (ad esempio agli angeli del tondo già Cook e poi Sarti), non va più d'accordo con i volti delle opere tarde, le uniche però in cui potremmo aspettarci una resa così solida dell'aureola, con effetti luminosi indagati dal riminese ormai nel settimo decennio. Inoltre la datazione che qui si propone per le *storie della Vergine*, verso il 1448-1450, e la convinzione che alla fine del 1450 il riminese sia documentato in patria, non permette di pensare ad una evoluzione simile ancora in terra veneta entro gli anni cinquanta⁹⁵.

Passando al *san Cristoforo* della Ca' d'Oro, ci troviamo di fronte ad un altro caso non facile da etichettare, certamente non di quelli per cui il nome di Giovanni Francesco si spende senza la minima esitazione.

Il dipinto è ricco di contraddizioni, quasi un manifesto di proporzioni improbabili, dove gli uccelli trampolieri tengono testa ai cavalieri, dove i datteri della palma sono grandi come macigni, e il Bambin Gesù si avvale di un aiuto più che altro simbolico, dal momento che l'acqua del fiume gli arriverebbe a malapena sopra le ginocchia⁹⁶. Eppure, bisogna ammettere che nel complesso non manca una severa

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Una simile opinione è espressa da M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, p. 46 nota 16. Tumidei (1999, p. 83 nota 8) lascia aperta la questione, mentre ad un anonimo dopo il 1450 pensa Fossaluzza 2003 [b], pp. 52-53, sganciando inoltre dal problema attributivo l'altro affresco col sant'Antonio, riferito ad anni assai più tardi (*Ivi*, p. 56). L'attribuzione al riminese non convince infine D. Benati, in *L'anima della pittura* 2010, p. 16 nota 2.

⁹⁶ Su queste particolarità si veda l'affascinante lettura di Longhi (1934, ried. 1956, p. 17).

monumentalità, dovuta non soltanto alle dimensioni degli attori principali. Il paesaggio, ad esempio, è co-protagonista con la profondità della veduta e col vertiginoso strapiombo di quello che Buscaroli, pensando a Giovanni Francesco, volle riconoscere come il Monte Titano⁹⁷. Sicuramente titanico appare Cristoforo, simile ad un colosso di terracotta posto a difesa della gola rocciosa, imponendosi anche per la semplificazione del fisico e delle pieghe, i cui volumi sono ben indagati dal chiaroscuro.

Una volta tenuto conto delle notevoli dimensioni, non confrontabili con altri prodotti di Giovanni Francesco, così come del supporto su tela, rivedendo il dipinto in relazione alle *storie del Louvre* non è poi così azzardato pensarlo come un suo lavoro subito successivo. Il panneggio a pieghe parallele può confrontarsi con quello del sacerdote della *Presentazione di Gesù al tempio*, ora più semplificate per le differenze tecniche appena ricordate, mentre il volto del san Cristoforo non è lontano da altre figure, ad esempio quelle più a destra nella *Circoncisione*. Anche la tipologia del paesaggio, con tutte le varie descrizioni dei monti o della vegetazione, si ritrova simile in vari dipinti soprattutto successivi, e così pure le nuvolette, che in questa tela come nella *Madonna* già Fondantico sembrano preannunciare quelle posteriori, più nitide e simili a serpentelli. Ancora, l'incidenza della luce tornisce le gambe colonnari del santo come le colonne che sorreggono le architetture nelle scene parigine.

A questa possibile lettura a favore dell'attribuzione al riminese va aggiunto però almeno un dato, che mi sembra orientare verso conclusioni differenti. Si tratta della cultura indicata dalla figura del Bambino, ben inseribile tra i putti atletici ed irrequieti dei giovani Zoppo o Squarcione. Se Longhi immagina un tale dipinto a suo agio nella Ferrara del 1450⁹⁸, esso pare riflettere piuttosto quel clima figurativo comunemente etichettato come 'squarcionismo', con vari indizi che ci orientano in ambito padovano subito dopo la metà del secolo. Pur con un approccio ancora legato alle indagini lenticolari del tardogotico, culminanti nell'increspatura dell'acqua che si infrange sulle gambe del santo, nelle conchiglie megalitiche ben visibili nel fiume cristallino, o ancora nelle varie notazioni zoologiche, l'autore della tela introduce delle specificità che ci suggeriscono l'avvenuta conoscenza di altri fatti. Le pieghe dritte e sintetiche del

⁹⁷ Buscaroli 1931, p. 51.

⁹⁸ Longhi 1934, ried. 1956, p. 17.

panneggio sono accostabili a quanto conosciamo di Jacopo Bellini a inizio sesto decennio, ad esempio il polittico diviso tra Poughkeepsie e la collezione Alana⁹⁹, o a soluzioni non molto lontane di Antonio Vivarini, come possiamo ad esempio vedere nel polittico proveniente dall'abbazia benedettina di Praglia ed ora a Brera, collocabile alla fine del quinto decennio, dove anche la resa chiaroscurale e volumetrica delle gambe del Battista è accostabile a quella del nostro Cristoforo¹⁰⁰. Il rapporto tra figure e paesaggio, nonostante l'apparenza, è comunque più moderno di quanto vediamo ad esempio nel polittico di San Pietro di Francesco dei Franceschi del 1447, in cui disponiamo di un pannello con analogo soggetto. Oltre a queste considerazioni, mi sembra che le tendenze più avanzate si manifestino nella natura umana dei protagonisti e nel rapporto che li lega: dietro il volto severo di Cristoforo sembra infatti di leggere un sentimento di affetto e devozione, che meglio emerge nel gesto premuroso con cui tiene il Bambino. Questo scambio silenzioso di sguardi ricorda quello che caratterizza molte *Madonne con Bambino* dipinte, modellate o scolpite in area padovana dopo l'arrivo di Donatello. Anche la tipologia del Bambino, la sua posa legnosa dai volumi quasi astratti, i caratteri specifici del volto e dei capelli, richiamano da vicino i putti che dalla fucina donatelliana si diffondono a macchia d'olio nel sesto decennio, invadendo i dipinti di molti pittori, due su tutti, Zoppo e Schiavone.

In tal senso concordo pienamente con la lettura data da Fossaluzza anche grazie al confronto diretto con una *Madonna* del pittore dalmata in collezione privata, identica nel gruppo con Madre e Figlio ad un'altra del Musée des Arts Décoratifs di Parigi¹⁰¹.

Se la tela andrà allora collocata già nel sesto decennio, non risulta facile accostarla alle opere coeve di Giovanni Francesco come il Trittichetto di collezione privata, la *Crocifissione* di Ferrara, o il trittico di Perugia, che come vedremo fra breve mostrano un differente orientamento culturale, non molto legato a Squarcione. Credo che sia dunque opportuno escludere in modo definitivo la tela dal catalogo del pittore

⁹⁹ M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 71-78.

¹⁰⁰ Per il polittico di Praglia solitamente si dà la data 1448 come sicura, ma in realtà non abbiamo un punto fermo come per altre opere vivarinesche; in ogni caso, per motivi legati alle vicende dell'abbazia, questa resta la più probabile.

¹⁰¹ Fossaluzza 2003 [b], p. 43; M. Blanc, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 254-255.

romagnolo, e applicando lo stesso tipo di ragionamento, anche da quello di Dario da Treviso, come proposto da Fossaluzza¹⁰². Il suo autore va probabilmente immaginato come un pittore attivo in Veneto, probabilmente a Padova, nei primi anni cinquanta, in bilico tra la vecchia scuola di Bellini e Antonio Vivarini e quella moderna che si forma su Donatello e sui modelli che circolano nella bottega Squarcionesca. Fin qui la definizione sembra funzionare anche per Giovanni Francesco, ma si tratterà probabilmente di un pittore più giovane, forse un tipico ‘squarcionesco’ ancora nel suo stadio larvale, qualcosa come uno Schiavone ancora in via di definizione.

Volendo collegare Giovanni Francesco al citato documento riminese del 1450, e sulla base della cronologia qui proposta, la serie Louvre-Columbia-Alana dovrà considerarsi come testimonianza dell’ultima importante impresa veneta del pittore. È impossibile conoscere il motivo della sua partenza, per cui possiamo soltanto fare alcune ipotesi. Potrebbero esserci ad esempio ragioni legate a questioni pratiche, ad eventuali faccende da sbrigare in patria. Verrebbe altresì da immaginare che il romagnolo sia in qualche modo intimidito dall’evoluzione che sta avvenendo in modo irreversibile a Padova, negli affreschi della Cappella Ovetari, ma anche a Venezia, nei mosaici della Cappella dei Mascoli. In questo momento la città del Santo è rispetto a tutta la penisola il centro in cui si percepisce maggiormente un clima di fervente avanguardia, ed è possibile che Giovanni Francesco, comprendendo che il linguaggio artistico dominante sta cambiando troppo velocemente per tenere il passo adattando la propria indole, preferisca andare in cerca di situazioni a lui più congeniali, tanto più dopo che la morte di Giovanni d’Alemagna e la rinuncia di Vivarini ai lavori degli Ovetari comportano la perdita di un punto di riferimento ancora valido. Qualche suggerimento su dove orientarsi potrebbe forse arrivargli dai pittori camerinesi: Giovanni Boccati giunge a Padova nel 1448 reduce da esperienze fiorentine e perugine, e Girolamo di Giovanni vi risulta presente almeno dal novembre del 1450, quando si iscrive nella fraglia locale dei pittori. Negli stessi anni possiamo infine immaginare l’arrivo di Giovanni Angelo d’Antonio, già compagno di viaggio di Boccati e dei due quello più fortemente infatuato di novità legate alla ‘pittura di luce’ fiorentina,

¹⁰² Fossaluzza 2003 [b], pp. 43-44.

all'insegna di Domenico Veneziano e Piero della Francesca¹⁰³. E agli occhi di Giovanni Francesco forse Piero non apparirà un artista di facile comprensione, ma certo meno tormentato e più luminosamente sereno che un Donatello o un Mantegna.

¹⁰³ Sui pittori di Camerino e sull'importanza dell'esperienza padovana si veda De Marchi 2002, pp. 53-64.

CAPITOLO II

L'esperienza centro-italiana, tra Perugia e Firenze

Durante queste peregrinazioni è agevole immaginare la realizzazione di una coppia di dipinti stilisticamente compatta, che ben rappresenta il particolare momento di transizione tra le vivaci prove giovanili di sapore chiaramente veneto e la più decisa monumentalità del trittico di Perugia. Si tratta della *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, proveniente dalla collezione Sacratì Strozzi¹, e di un trittichetto portatile di collezione privata romana, già correttamente attribuito nella fototeca di Carlo Volpe, poi segnalato da De Marchi e pubblicato infine da Minardi². I due pezzi sono collocati da quest'ultimo studioso nei primi anni cinquanta, proprio in coincidenza con la partenza dal Veneto, proposta che ritengo vada condivisa senza esitazioni.³

Il dipinto ferrarese mostra nitidamente la sua posizione in bilico tra due mondi figurativi: se la duplice attenzione alla tradizione tardogotica e all'avanguardia rinascimentale costituisce la costante più evidente nel percorso qui esplorato, la tavoletta Strozzi sembra in modo particolare il frutto di uno sguardo bifronte, rivolto sia all'ultima fiorita pittura lagunare, sia, con la stessa convinzione, ad una modernità il cui vertice è rappresentato dalla scultura donatelliana. Il primo dei due interessi è reso esplicito nel suolo che ospita la silenziosa rappresentazione, più che un Golgota un orticello ben curato in cui il lieve pendio si confonde con la profondità, denunciando una certa insicurezza nella resa dello spazio. Con le stesse coordinate tardogotiche

¹ A. Tambini, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* 1992, pp. 276-277; Marcolini 2005, p. 72.

² A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 318; Minardi 1999, pp. 118-120.

³ Minardi 2004, p. 298. Lo studioso include nel gruppo anche l'*Adorazione del Bambino* di Le Mans, che credo cada piuttosto in un momento successivo, anche se di poco, coincidente col soggiorno fiorentino.

vengono rifinite le vesti dei due dolenti, i cui orli dorati si curvano sinuosamente come in Giambono o nel primo Jacopo Bellini. D'altro canto le stesse figure rivelano, sotto quei panneggi, un volume e una solidità nuovi, in sintonia col tentativo di farli poggiare stabilmente al suolo.

L'apertura ad un linguaggio più moderno risalta ancor meglio nel Cristo sulla croce, agevolata dall'assenza degli abbondanti abiti. Qui l'indagine luminosa viene a definire delicatamente volumi e dettagli anatomici, trasmettendo un senso di nobile umanità, un po' rustica forse, ma senza forzature espressive, moderatamente riscontrabili piuttosto nei volti di Maria e Giovanni. La ricerca di semplice plasticità che si percepisce nel Cristo, accompagnata dagli interessi prospettici visibili nella croce o nelle aureole scorciate, fa pensare all'avvenuta assimilazione delle novità donatelliane, ora più chiara rispetto alle *Storie della Vergine* del Louvre. Tali idee risultano però semplificate e soprattutto addolcite, in modo non lontano dalle proposte della fase matura di Jacopo Bellini: è verosimile che proprio il veneziano, già fondamentale punto di riferimento per Giovanni Francesco, continui ad esercitare su di lui una certa influenza proprio grazie al suo tendere verso risultati più chiari e monumentali. A tal proposito è opportuno ribadire il confronto con l'imponente *Crocifisso* di Castelvechio⁴, la cui incerta datazione, oscillante anche negli studi recenti entro un arco di oltre vent'anni, dovrebbe a mio avviso cadere verso la metà del secolo⁵. La grande tela veronese pare infatti allontanarsi dal carattere più spiccatamente tardogotico che emerge in opere precedenti di Jacopo, ancora evidente ad esempio nell'*Annunciazione* di Brescia terminata entro il 1444, mostrando – ad un livello qualitativo certamente superiore rispetto al pittore romagnolo – gli stessi nuovi interessi evidenziati nella tavola ferrarese. Anche ad un confronto più dettagliato possiamo notare notevoli affinità nella posizione e nell'anatomia del corpo, nella foggia e nella trasparenza del perizoma, nella resa del sangue che zampilla dalla ferita sul costato o scivola abbondante lungo le braccia per cadere all'altezza dei gomiti, o ancora nella prospettiva applicata ai legni della croce e in particolare al suppedaneo scorciato. Nell'incertezza della cronologia belliniana, se tali somiglianze non provano, forse, un

⁴ A. Tambini, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* 1992, p. 276; Minardi 1999, p. 122 nota 26.

⁵ Per un resoconto critico si veda P. Marini, in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 113-115.

inequivocabile rapporto di dipendenza, certamente rendono l'idea di una comune svolta in senso, potremmo dire, donatelliano.

Nel catalogo qui esplorato nulla risulta così vicino alla Madonna e al San Giovanni della *Crocifissione* ex-Strozzi quanto i personaggi visibili nel trittichetto citato poc'anzi: anche in questo caso assistiamo infatti al passaggio da un gusto tipicamente anni quaranta, dipendente direttamente dai muranesi e da Bellini, verso una più convinta partecipazione alle novità rinascimentali, più largamente diffuse in area adriatica soprattutto dagli anni '50.

Nell'altare la selva di alberi è di quelle frequenti nelle opere di ambito vivarinense del decennio precedente, ad esempio nella bella *Madonna dell'umiltà* studiata da Zeri in rapporto ad Antonio, e successivamente attribuita dallo stesso, seguito da De Marchi, a Giovanni d'Alemagna⁶. L'aspetto del San Paolo si trova più volte nelle tavolette del Louvre, ulteriore segno di un legame con opere precedenti. D'altro canto le aureole dei santi sono uguali a quelle di opere posteriori quali la *Natività* di Avignone o i tre tondi passati da Sarti a Parigi, dove nel volto scorciato dell'*Annunciata* riconosciamo al femminile quello di Pietro nel trittichetto, entrambi prossimi al precedente della Vergine della tavola di Columbia.

Simili confronti possono già suggerire di collocare il pezzo in esame nella fase intermedia tra le *Storie della Vergine* e il monumentale trittico di Perugia, di cui i tre tondi suddetti facevano parte; l'ipotesi può trovare conferma grazie ad alcuni ragionamenti che riguardano più nel profondo l'evoluzione stilistica a cui stiamo assistendo.

Rispetto alle opere che abbiamo incontrato durante la fase veneta troviamo ora dei personaggi che, per quanto statici e colonnari, risultano più fisicamente umani: i volti sono più carnosi e il chiaroscuro contribuisce ad evidenziarne il volume, mentre i panneggi, pur con soluzioni simili ad alcuni esempi presenti nelle storie del Louvre – basti confrontare il san Pietro col san Gioacchino nella prima scena parigina – sono nel complesso più profondi e dilatati. Questo emerge in modo particolare nel gruppo con la Vergine e il Bambino, dove tutto denuncia una nuova attenzione nei confronti della

⁶ Zeri 1953, ried. 1988, pp. 71-72; *Idem.* 1971, ried. 1988, pp. 159-160; A. De Marchi, in *Oro. Maestri gotici* 1998, pp. 58-63.

pittura più moderna e soprattutto della scultura⁷. Anche le soluzioni empiricamente prospettiche già adottate in precedenza acquistano ora, nel trono e nel basamento in pietra, maggiore monumentalità. Lo stesso tentativo di aggiornamento si coglie nella concezione spaziale complessiva. Se da questo punto di vista potrebbe essere ingannevole confrontare un trittico del genere con le scene più narrative incontrate finora, mi sembra comunque difficile immaginare un simile schieramento di figure, disposte su profondità differenziate, senza chiamare in causa la lezione di Donatello, magari recepita più che dall'altare del Santo, mediante uno dei suoi più precoci e fedeli riflessi, la *Pala Ovetari*⁸. Certo rispetto a questo precedente, già in fase di studio e preparazione prima della metà del secolo, nel lavoro di Giovanni Francesco possiamo cogliere un esito piuttosto debole, benché significativo. Più che ad una conversazione sembra quasi di assistere ad una foto di gruppo, con i personaggi bloccati in una rigida posa, specialmente nel caso dei quattro santi laterali. Un più riuscito rapporto umano si coglie tra la Madonna e il Bambino, che riflettono evidenti idee donatelliane, mentre San Francesco assiste al loro tenero scambio di gesti, restando però piuttosto in disparte⁹.

⁷ Mi chiedo se l'allargarsi al suolo dei lembi del manto non rifletta già qualche esempio del Lippi. Il pittore carmelitano nel corso degli anni trenta inizia a proporre simili soluzioni, che avranno molta fortuna a Firenze specie tra i colleghi da lui maggiormente influenzati; lo stesso Giovanni Francesco continuerà a farne largo uso negli anni successivi, fino almeno allo scomparto di predella di Pesaro. Inoltre può avere un certo interesse, da questo punto di vista, l'ipotesi che proprio nel Lippi – piuttosto che in Piero della Francesca – si possa riconoscere il maestro a cui si dichiara molto interessato Sigismondo Malatesta in una lettera del 1449 a Giovanni de' Medici. In queste anni Piero non risulta particolarmente legato ai Medici, diversamente da Filippo, che col loro tramite potrebbe avere contatti col signore riminese, in vista dei lavori di decorazione del Tempio Malatestiano. Il fatto che nel 1451 Piero finisca il noto affresco non esclude che Lippi possa aver intrattenuto qualche rapporto con la città adriatica proprio alla metà del secolo (Giorgi 2002, pp. 412-414).

⁸ Su questo fondamentale quanto problematico nodo dei rapporti tra scultura e pittura a Padova si vedano De Nicolò Salmazo 1993, pp. 8-40; Gentilini 1999, pp. 195-201; Cavazzini-Galli 2008, pp. 58-59.

⁹ Il robusto Bambino, nel suo tentativo di scalata sul corpo della Madre, ricorda altri esempi di ambito veneto, comunque connessi a soluzioni donatelliane. Tra gli esempi possibili ricordo la già citata *Madonna dell'umiltà* di Giovanni d'Alemagna o una *Madonna* del Maestro di Arzignano passata da

In un certo senso, nello sforzo di 'pingere in recenti' a cui assistiamo, Giovanni Francesco sacrifica parte di quella vena poetica e narrativa che ha mostrato nelle *Storie della Vergine*, terminate non da molto tempo. Il risultato è nel complesso più freddo, ma più al passo con le decise novità che si vanno diffondendo a partire da Padova. Anche se il quasi unificato *trittico della Carità* di Vivarini e d'Alemagna risale al 1446, nei primi anni cinquanta è tutt'altro che scontata una simile ricerca di una coerente continuità spaziale tra pannelli separati.

Per chi confida nel passaggio riminese nell'autunno del 1450, allora potrebbe considerarsi rilevante anche una puntata a Urbino. Siamo certo lontani dal clima di grandi novità che contraddistinguerà in anni a venire la corte di Federico da Montefeltro, tuttavia qualche importante fermento è già riscontrabile, se proprio tra il 1450 e l'anno successivo viene realizzata da Luca della Robbia la lunetta sul portale di San Domenico¹⁰, precoce presenza in queste terre del più puro linguaggio rinascimentale fiorentino. Se nella città di Brunelleschi, Donatello e Masaccio, Luca si è già rivelato uno dei primi e più felici testimoni del grande rinnovamento artistico, la sua visione armonicamente moderata, certo meno eroica ed aggressiva che in Donatello, può essere meglio compresa da un pittore ancora giovane, ma cresciuto soprattutto sulle ultime fasi del tardogotico e giunto, superati i trent'anni, ad una prima maturità. Parallelamente alla *Pala Ovetari*, e forse ancor meglio, un tale esempio potrebbe costituire una premessa importante per il trittichetto qui esaminato.

Proprio ora inizia a delinearsi in modo più chiaro quel particolare compromesso tra arte veneta e arte fiorentina che accompagnerà tutto il percorso di Giovanni Francesco, e che inevitabilmente tenderà sempre più a sbilanciarsi in favore della seconda, anche solo per ragioni legate ai suoi spostamenti.

Prima di passare ad una nuova tappa del percorso qui esplorato, possiamo considerare un ulteriore dipinto, con cui si inaugura nel catalogo di Giovanni Francesco il genere della *Madonna con Bambino*. La piccola tavoletta, dopo il riconoscimento del suo autore da parte di Daniele Benati, è resa nota al pubblico grazie ad un passaggio, nel

Sotheby's nel 1965 (Boskovits 1977, p. 51, fig. 44). Tali confronti sono già suggeriti in Minardi 1999, p. 122 nota 27.

¹⁰ Gentilini 1992, I, p. 108.

2010, presso la galleria Fondantico di Bologna, occasione durante la quale lo stesso studioso ne fornisce l'unico studio ad oggi pubblicato¹¹. Riconosciuti i caratteri più tipici della produzione giovanile del pittore riminese, Benati pone giustamente l'accento sulla nuova tipologia di ambientazione naturale, che sembra presupporre la conoscenza di vari esempi fiorentini¹². In effetti incontriamo per la prima volta una veduta così ariosa, che si perde nella descrizione dei dettagli anche in lontananza, secondo modi che possono apparire ancora decisamente tardogotici, ma che riflettono un notevole impegno realistico e di resa spaziale se si confrontano con certi esiti delle storie del Louvre. Quelle montagne belliniane, quasi di cartapesta, lasciano ora il posto ad alture più spericolate ma geologicamente più vere, e costellate di precisi elementi vegetali o di vari edifici. È questa la tipologia che incontreremo sostanzialmente in tutti i paesaggi successivi, e anche un dettaglio come quello delle particolari nuvolette serpeggianti sembra ormai preannunciare quella che diventerà a breve una delle cifre stilistiche più tipiche di Giovanni Francesco. Vista la parte da protagonista conferita all'ambiente naturale, lo spirito della tavoletta può sembrare differente rispetto a quello del trittichetto, ma se consideriamo il principale elemento comune, la Madonna col Bambino, allora emergono la stessa monumentalità, lo stesso rapporto con la scultura, suggerendo una simile datazione all'inizio del sesto decennio. Se poi davvero volessimo riconoscere rimandi al monte Titano e al mare riminese¹³, allora avremmo forse un motivo in più per ritenere la tavoletta realizzata tra il probabile soggiorno nella città natale (1450-51 ca.) e il passaggio a Perugia.

Il parziale cambiamento di rotta a cui assistiamo nei dipinti appena discussi può essere compreso più a fondo se confrontato con altri fatti, per certi versi paralleli. Una tavoletta della Galleria di Palazzo Cini a Venezia, raffigurante la *Madonna con Bambino e quattro santi*, può fare al caso nostro. Fu Longhi a pubblicarla sotto il nome di Girolamo di Giovanni, ravvisandovi una «prima giunzione fra il 'muranismo padovano' e le forme di Piero», e delineando pertanto una congiuntura culturale

¹¹ D. Benati, in *L'anima della pittura* 2010, pp. 11-16.

¹² *Ivi*, p. 16.

¹³ *Ivi*, p. 12.

piuttosto funzionale per indicare certi prodotti di Giovanni Francesco¹⁴. Successivamente Boskovits propose la paternità di Michele Pannonio verso il 1445, quando l'evidente squarcionismo non si è ancora trasformato secondo i caratteri più tipici della successiva pittura ferrarese¹⁵. La disposizione dei personaggi, quasi una sorta di esedra umana, è avvicinabile alla soluzione vista nel trittichetto, seppur distribuita su tre scomparti; simili sono anche la tipologia e la prospettiva del basamento che sostiene la Vergine, l'inserimento della vegetazione ancora tardogotica, la plasticità del Bambino, etc., dati che suggeriscono per entrambe le opere una datazione simile, verso la metà del secolo, chiunque sia il pittore della tavola Cini¹⁶.

Può essere lecito, pur con qualche forzatura, un altro tentativo di confronto tra un quadro di Giovanni Francesco da Rimini e uno questa volta più concordemente assegnato al Pannonio: credo infatti che un dipinto come la già esaminata *Crocifissione* ex-Strozzi possa ben rappresentare il risultato ottenibile facendo la media tra la fresca raffinatezza, ancora esile e spensierata, delle *Storie della Vergine* al Louvre, e la violenza espressiva mostrata dal maestro ungherese nella sua *Crocifissione* di collezione privata, databile ai primi anni cinquanta.¹⁷ Con ciò non si vuole ventilare l'ipotesi di una conoscenza diretta tra questi maestri; piuttosto mi sembra utile cercare di leggere gli sviluppi artistici di Giovanni Francesco senza isolarli da un contesto in cui, parallelamente, altri percorsi prendono forma. I due dipinti del riminese e quelli appena discussi in relazione, viste le datazioni più verosimili, possono essere letti come una simultanea risposta agli stimoli del donatellismo padovano, non senza differenti conseguenze: se un pittore come Pannonio, similmente al primo Tura della pala di

¹⁴ Longhi 1926 [a], p. 136.

¹⁵ Boskovits 1978, pp. 382, 385.

¹⁶ Se per questa tavola il nome di Pannonio resta problematico (M. Toffanello, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa* 2007, p. 256), una differente proposta tenta di accorparla col *San Giorgio* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, sotto il nome di Angelo Maccagnino (A. De Marchi, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa* 2007, pp. 493-494).

¹⁷ Sul dipinto di Pannonio, già attribuito in passato a Liberale da Verona, si veda M. Toffanello, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa* 2007, p. 260. Curiosamente, tra la croce e san Giovanni, vi compare una nuvoletta simile ad un serpentello, identica a quelle che il riminese inizia a proporre in questi anni, a partire forse dalla *Natività* di Avignone, senza più abbandonarle.

Ajaccio, porta i germi di tali folgoranti proposte nella città estense, contribuendo a forgiare il linguaggio così particolare di quella ‘officina ferrarese’ che ben conosciamo, Giovanni Francesco ne semina le briciole lungo un itinerario che si rivela tutt’altro che usuale rispetto alle rotte più classiche.

Un’importante opera riflette in modo particolare le difficoltà di definizione di tale percorso: è il trittico con la *Madonna con Bambino, San Girolamo e San Francesco* della Galleria Nazionale Umbra di Perugia, oggetto di letture apparentemente tutte verosimili, ma talvolta divergenti. Basti qui ricordare che rispetto alla cronologia dal pittore la sua collocazione non ha mai smesso di oscillare tra un momento relativamente giovanile, verso il 1450 o poco dopo¹⁸, un momento tardo, dopo il 1464¹⁹, o infine uno intermedio, intorno alla metà degli anni cinquanta, in contiguità col soggiorno fiorentino e quindi precedente l’arrivo a Bologna²⁰.

Per comprendere tale varietà di giudizi bisogna tener conto di alcuni fattori, che sarà bene non dimenticare mentre si affronta un artista di metà Quattrocento così itinerante, frammentario, e sottilmente permeabile a proposte disparate. Quello di Perugia è l’unico caso di polittico almeno parzialmente integro, difficilmente confrontabile senza pregiudizi con altri gruppi di tavole che hanno perso l’eventuale legame che le univa. Il trittico è inoltre ambientato in uno spazio costruito in modo fortemente architettonico, per cui la monumentalità risulta certamente amplificata, favorendo in parte il possibile inganno relativo alla datazione avanzata. Si pensi, ribaltando il problema, a come un’opera possa sembrare più antica anche solo per la presenza di un prato goticamente fiorito²¹; la scelta di inserire un pavimento a scacchiera piuttosto che l’erbario medievale non implica sempre una maggiore o minore modernità di linguaggio o una cronologia più o meno avanzata, come viene suggerito nel nostro caso specifico dalle *Storie della Vergine* al Louvre, in cui queste ed altre

¹⁸ Così ad esempio Zeri 1976, p. 207; Rowlands 1996, pp. 51-53; De Marchi, 2002, p. 62.

¹⁹ Tale è l’idea di Padovani (1971, p. 15), ancora sostenuta ad esempio in Sarti 2001, p. 324; Balzarini 2007, p. 18.

²⁰ È l’ipotesi che troviamo, con eventuali piccoli aggiustamenti, nei vari interventi di Minardi a partire da quello del 1999, p. 123 nota 30.

²¹ Potrebbe essere il caso ad esempio dei due pannelli già a Zanesville, posteriori a quelli perugini.

soluzioni convivono serenamente. Un discorso analogo si può fare per altri elementi, come le aureole scorciate prospetticamente, il fondo oro, o la ricchezza decorativa²².

In un caso del genere, ed in assenza di appigli documentari determinanti, potrà essere utile soffermarsi su tutti i possibili indizi che l'opera può fornirci, considerandoli nella loro totalità.

Per una valutazione il più possibile completa va dunque subito detto che nello stesso complesso dovevano figurare tre tondi, uno col *Padre Eterno che invia lo Spirito Santo*, gli altri due rispettivamente con l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunciata*. Se questi ultimi, di identiche dimensioni, sono entrati negli studi solo in tempi recenti, il primo, di diametro quasi doppio, è ben noto già dai primi contributi del secolo scorso, essendo esposto nella ricchissima collezione Cook di Richmond dal 1903 al 1946.²³

Risulta evidente la provenienza dei tre pezzi da un unico complesso, in cui erano inseriti secondo una soluzione piuttosto diffusa nel Quattrocento²⁴: il *Padre Eterno* più elevato, sopra lo scomparto centrale, e la coppia dell'*Annunciazione* disposta simmetricamente sugli scomparti laterali. Meno ovvia è la loro antica pertinenza alla tavole perugine, che mi sembra un dato da ritenere sicuro, non solo per la presenza della cornice d'alloro – la stessa visibile sullo schienale del trono marmoreo che ospita la Vergine – o per i rapporti dimensionali convincenti, ma anche per l'affinità stilistica, aspetto che affronteremo tra breve.

Ora mi sembra importante valutare l'opportunità di inserire questa importante pala d'altare in un momento preciso, che non sarà quello coincidente con il vuoto

²² Già Laclotte (1956, p. 58) avvertiva la pericolosità di basare la cronologia di Giovanni Francesco sulla maggiore o minore presenza di elementi arcaici, inseriti anche nelle pitture più tarde.

²³ Il *Tondo Cook* è attribuito a Giovanni Francesco da Mary Logan Berenson (1907 [a], p. 54), mentre i due tondi con l'*Annunciazione* sono pubblicati, in connessione col trittico perugino, da Rowlands (1996, pp. 51-53). Lo studioso rende noto come la corretta attribuzione dei due pezzi gemelli, il loro accorpamento col tondo Cook, e infine l'appartenenza al trittico di Perugia, fossero già proposti da Federico Zeri in comunicazioni avvenute tra il 1977 e il 1981 (*Ivi*, pp. 52, 59 nota 27). Per una discussione recente dei tre pannelli si veda *Entre tradition* 2008, pp. 210-216.

²⁴ Per fare soltanto due esempi importanti, che in un certo senso racchiudono idealmente la parabola degli interessi artistici di Giovanni Francesco, ricordiamo la pala *Strozzi* di Gentile da Fabriano e il polittico di *San Clemente* di Marco Zoppo.

documentario riscontrato negli anni successivi al 1464, bensì quello che precede le esperienze fiorentina e bolognese, dunque circa dieci anni prima.

Cercando di motivare tale convinzione, iniziamo col ragionare sulla situazione figurativa che Giovanni Francesco dovrebbe trovare arrivando a Perugia.

Domenico Veneziano scrive Piero de' Medici nel 1438 di essere all'opera nel palazzo di Braccio Baglioni, desideroso di potersi confrontare a Firenze con Lippi e l'Angelico; cosa che gli è possibile l'anno seguente con l'importante commissione degli affreschi in Sant'Egidio, per cui si avvale dell'aiuto di un promettente Piero della Francesca. Se possiamo solo immaginare gli importanti stimoli lasciati a Perugia dall'attività di Domenico, specialmente per quanto riguarda le indagini monumentali e ancor più luministiche, conosciamo invece il *polittico Guidalotti* dell'Angelico, realizzato verso il 1447²⁵, splendida prova di "pittura di luce" e sicuro riferimento per i maestri locali. Infine, senza dover chiamare in causa l'attività umbra di Benozzo Gozzoli, o gli affreschi nella cappella dei Priori di Benedetto Bonfigli, iniziati tra 1454 e 1455²⁶, un altro precedente importante per Giovanni Francesco può individuarsi nella *Madonna del Pergolato* di Boccati, ancorabile al 1446-47²⁷. Si tratta di un'opera assai significativa per la ricchezza di riferimenti figurativi, in massima parte dipendenti direttamente dalla più aggiornata pittura fiorentina, proprio quella che nel quinto decennio è proposta da Angelico, Lippi, o Domenico Veneziano.

A voler semplificare, sembra quasi che nella concezione strutturale e spaziale del trittico perugino Giovanni Francesco tenti una sintesi tra le due pale di Angelico e di Boccati: come nel polittico Guidalotti l'unitaria ambientazione spaziale è divisa nei tradizionali scomparti, su cui trovavano posto i tondi oggi in collezione privata, mentre l'assoluta unificazione – davvero precoce – proposta da Boccati è richiamata dal simile pavimento marmoreo a scacchiera prospettica, dove la base del trono si dispone in

²⁵ Per un resoconto sulla dibattuta datazione si veda la scheda di G. Cornini, in *Beato Angelico* 2009, pp. 202-203.

²⁶ Tarquinio 1996, p. 86.

²⁷ Minardi 2002, pp. 209-211. Dello stesso autore si veda anche la scheda alle pp. 234-245 del medesimo volume.

modo analogo a quello delle pedane su cui il camerte sistema i santi Ambrogio e Agostino.

Il dipinto del romagnolo suggerisce altri confronti che coinvolgono opere di diversa paternità e collocazione. Osservando il pannello centrale è facile ad esempio andare con la mente ai capolavori fiorentini di Domenico Veneziano: la struttura prospettica del trono, il basamento che scivola verso lo spettatore, i marmi policromi, ricordano quanto vediamo nell'affresco staccato dal *Tabernacolo dei Carnesecchi*, oggi alla National Gallery di Londra, simile anche per l'impostazione monumentale della Madonna e per la posizione eretta del Bambino benedicente poggiato sul ginocchio. Possiamo inoltre confrontare la *Madonna* perugina con quella della *Pala di Santa Lucia dei Magnoli*, dove il panneggio si modella analogamente in profonde pieghe marmoree e cade dividendosi in più lembi. Sempre in ambito fiorentino, dove la pittura è in costante dialogo con la scultura, un accostamento si può fare ad esempio con la *Madonna col Bambino* dello *Stemma dell'Arte dei Medici e Speziali*, rilievo realizzato da Luca della Robbia per l'esterno di Orsanmichele verso il 1460²⁸, di cui non saranno mancati precedenti simili. Tali riferimenti porterebbero a pensare che Giovanni Francesco passi da Firenze prima di giungere in terra umbra; risolvere tale questione non è cosa immediata, tuttavia si possono trovare indizi alternativi, oltre ai citati precedenti perugini, per spiegare certi raggiungimenti. Come già abbiamo detto a proposito del trittichetto di collezione privata – che dell'opera perugina, come si dirà, è il più diretto precedente – non bisogna innanzitutto dimenticare la lezione padovana di Donatello, imprescindibile per spiegare la svolta in chiave plastica che segue alle *Storie della Vergine*. Se poi consideriamo positivamente il già citato documento riminese del 26 novembre 1450, potrebbero ampliarsi gli orizzonti geografici e culturali su cui si muove il maestro romagnolo prima del felice momento umbro.

Secondo quanto già accennato riguardo ai possibili spostamenti di Giovanni Francesco in questa fase transitoria, potremmo immaginarlo in un itinerario che da Padova punta su Rimini, scegliendo la via adriatica, più diretta, o magari passando da Ferrara. La città estense, prima di essere segnata dal frenetico fervore artistico degli

²⁸ Gentilini 1992, I, p. 136.

anni della Bibbia di Borso e dell'attività di Tura, già con Lionello è teatro di importanti avvenimenti figurativi, e soprattutto luogo di incontro di personaggi rilevanti, da Pisanello a Jacopo Bellini, da Alberti a Niccolò Baroncelli. Intorno alla metà del secolo, parallelamente al cambio di governo da Lionello a Borso, si assiste ad un primo cambio di linguaggio spiegabile anche con la presenza di figure quali Van der Weyden, Mantegna, Donatello, Piero della Francesca, artisti dunque di massima levatura che non possono passare inosservati.

Bastano questi dati per constatare come verso il 1450, quando ancora si deve allestire la vera 'officina', non manchino buoni motivi per un passaggio nella capitale estense, anche se per un pittore come Giovanni Francesco potrebbe esserci il rischio di ritrovare novità che già a Padova potevano risultargli troppo ingombranti e spregiudicate. È pur vero però che dopo le *Storie della Vergine* è anche verso fatti simili che il pittore si orienta per attuare il suo moderato ma effettivo avvicinamento, come risulta dalle opere esaminate poc'anzi, e come apparirà ancor più evidente affrontando la produzione più matura.

In ogni caso, se davvero è a Rimini sul finire del 1450, non si potrebbe pensare ad un momento più felice per dare nuova linfa ad un linguaggio forse bisognoso di cambiamenti. Come ben delineato da Paolucci²⁹, tale anno riveste per la città di Sigismondo Pandolfo Malatesta un significato del tutto particolare, e coincide anche a livello artistico con uno dei momenti più significativi per tutto il Quattrocento. «Pochi incontri nella storia dell'arte sono stati più felici di quello avvenuto, sotto il cielo di Rimini, fra Leon Battista Alberti e Piero della Francesca. (...) Senza l'esperienza di Rimini non esisterebbero le finte architetture più splendide di tutto il Quattrocento pittorico italiano: il pretorio di Pilato nella *Flagellazione* di Urbino oppure, in San Francesco ad Arezzo, l'atrio nel quale Salomone incontra la regina di Saba e l'ambiente dove la Vergine riceve l'Annuncio»³⁰. Appare allora chiaro che un discorso del genere, anche se ad un livello assai meno elevato, può essere valido per un pittore come Giovanni Francesco, che proprio nel trittico perugino ci lascia forse la sua interpretazione più felice ed equilibrata di idee architettoniche rinascimentali, con l'uso

²⁹ Paolucci 2001, pp. 41-48.

³⁰ *Ivi*, p. 43.

di marmo rosa e bianco costellato di verde e porfido. Potremmo anche recuperare un brano con cui De Marchi descrive la *Madonna dell'Orchestra* di Boccati, opera che si trova nello stesso museo perugino: «colpisce soprattutto la nuova e sistematica esibizione di incrostazioni marmoree (...). Per ciò non bastava evidentemente la Firenze di Domenico Veneziano e tanto meno quella di Filippo Lippi: gli stimoli albertiani tornarono potenziati dal cantiere del Tempio Malatestiano a Rimini, ma anche dalla figurazione consapevolmente anticheggiante che era venuta di moda a Padova verso il 1450 tra l'altare del Santo e la Cappella Ovetari»³¹. Sostanzialmente si tratta di parole che potrebbero riferirsi alle tavole di Giovanni Francesco, e tra l'altro i due maestri sono accomunati da alcune affinità non solo stilistiche, ma anche biografiche. Questo emerge pure dal confronto dei rispettivi percorsi, tenendo presente che nel caso del marchigiano l'esperienza fiorentina è agli esordi, mentre quella padovana è successiva.³²

È dunque un centro d'avanguardia la Rimini in cui Piero firma nel 1451 l'affresco di Sigismondo, e non è escluso che Giovanni Francesco possa fare in tempo a vedere pure la *Flagellazione* urbinata, manifesto assoluto di una pittura concepita secondo i nuovi precetti albertiani.³³

Abbiamo visto come un possibile passaggio da Urbino possa rivelarsi utile anche per una prima conoscenza di Luca della Robbia, e non è da escludere che il romagnolo, ormai orientato in modo nuovo verso le novità di matrice fiorentina, desideri approfondire tale conoscenza. In una sorta di pellegrinaggio nei luoghi del più grande interprete della nuova pittura luminosa e razionale, a lui particolarmente congeniale per quelle impressioni di immobilità e di sospensione, Giovanni Francesco potrebbe decidere allora di spingersi verso Borgo San Sepolcro, seguendo una delle

³¹ A. De Marchi, in *Fra Carnevale* 2004, p. 218.

³² In tempi recenti particolare rilevanza a tale vicinanza è data da M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, p. 140, ipotizzando anche che l'arrivo a Perugia del romagnolo possa essere favorito dai movimenti del collega.

³³ La datazione della preziosa tavoletta nella Galleria Nazionale delle Marche continua ad essere assai oscillante. Per una precoce cronologia poco dopo l'affresco riminese, verso il 1452, si veda ad esempio Angelini (2007, p. 36 e fig. 24).

rotte che tradizionalmente collegano Montefeltro e Toscana³⁴, ma soprattutto, perché non pensare che possa proseguire di poco fino ad Arezzo, dove Piero, già entro il 1452, dovrebbe lavorare sui ponteggi rimasti inutilizzati dopo la morte di Bicci di Lorenzo? Se davvero scende a Perugia dopo un simile tragitto, e dopo aver eletto il suo nuovo campione, appare meno difficile comprendere l'evoluzione del linguaggio con cui Giovanni Francesco, nel trittico in questione, si presenta rispetto alle Storie del Louvre; un'evoluzione in cui però non rinnega la sua formazione precedente, a cui è ancora fortemente legato.

Si tratta di una traccia ipotetica, dal momento che non possiamo avere alcuna certezza sui modi e i tempi degli spostamenti che lo portano in Umbria, ma una cosa mi sembra innegabile: le tavole di Perugia, con quei marmi policromi, le figure ben posizionate nello spazio misurabile, la chiara luminosità, la monumentalità scultorea, suggeriscono una svolta che, pur con l'incolmabile divario che separa l'arte del riminese da quella quasi sovrumana di Piero, presuppone l'avvenuto incontro con modelli altissimi. E che tale incontro debba collocarsi già prima di altre esperienze – quella fiorentina e quella bolognese – può essere dimostrato con una serie di confronti interni alla produzione di Giovanni Francesco.

Come abbiamo accennato, la caratteristica principale del complesso francescano consiste nell'essere in un certo senso, insieme forse al solo *san Vincenzo Ferrer* di Firenze, l'opera più convintamente rinascimentale di Giovanni Francesco, l'unica per cui Cristoforo Landino avrebbe potuto pensare ad una pittura 'pura senza ornato'. Potrà forse sembrare eccessivo scomodare tali categorie, ma veramente sembra che qui il maestro riminese faccia delle rinunce significative se solo pensiamo alla sua cultura di partenza.

Eppure, nella sua condizione di apparente isolamento, non si tratta certamente di una meteora nel catalogo del pittore.

Il trittichetto illustrato in precedenza sembra essere l'antefatto più diretto. Il suo timido tentativo di unificazione spaziale raggiunge ora un risultato assai più convincente, grazie allo zoccolo marmoreo e al pavimento a scacchiera, simile, ma più

³⁴ Per brevi ma utili indicazioni 'logistiche' sulla geografia artistica che ora ci interessa, si veda Lollini 1994, pp. 104-105.

credibile, a quelli inseriti nelle *Storie della Vergine* del Louvre; e se nell'altarelo le figure si inseriscono con qualche incertezza entro uno spazio aperto ancora fatto di verzura e selve incantate, secondo soluzioni diffuse in Veneto già nel quinto decennio del secolo, a Perugia vediamo una monumentalità più distesa, accompagnata da un'ambientazione che sa di Rinascimento, e nemmeno tanto umbratile.

Ritornano poi, più sviluppati, il basamento para-prospettico del trono e il panneggio scultoreo della Vergine, che abbiamo visto simile nella tavoletta passata da Fondantico, ma che nell'esito maggiormente plastico della Madonna perugina – dove ad esempio il volume dei piedi emerge ben definito sotto i lembi del manto – si rivela già un prototipo per quelle più tarde realizzate a Bologna.

Uno stretto rapporto con opere ancor più giovanili si coglie esaminando i tondi apicali passati da Sarti a Parigi.

L'*Annunciata* è circondata dagli stessi raggi dorati che vediamo nell'*Incoronazione Alana*³⁵, e quasi ricalca quella di Columbia, mentre nel tondo col *Padre Eterno* – la cui fisionomia è identica a quella del personaggio più a sinistra nella *Presentazione di Maria al Tempio* del Louvre – ritroviamo quella libertà narrativa che nelle storielle mariane portava talvolta ad inserire i personaggi in modo affollato, a tratti caotico. Nel tondo maggiore gli angeli sono collocati in ordine sparso, e quasi si fa fatica a contarli mentre sembra che si nascondano, sbirciando appena visibili tra un'ala e la cornice vegetale, o affacciandosi alle spalle del Padre Eterno, facendo tornare alla mente soluzioni quasi bizzarre come l'architettura angelica dell'*Incoronazione Alana*. Un tale spazio compresso ed etereo, dove le figure si dispongono senza regola su un fondo neutro, sembra suggerire che il pittore abbia voluto evidenziare una netta distinzione rispetto all'ambientazione misuratissima e terrena degli scomparti principali, dove ci fornisce invece le esatte coordinate per individuare la posizione dei protagonisti. Si coglie in effetti uno scarto tra i tondi e le tavole principali: scendendo dal nascondino angelico intorno all'Eterno, pare di ritrovarsi per sbaglio dentro una seria partita a scacchi, dove i pezzi – intagliati nel legno o scolpiti nel marmo – pensano individualmente alla prossima mossa, che siamo certi non avverrà mai. È qui che

³⁵ A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, p. 126.

scopriamo una luminosa razionalità finora inedita e un'atmosfera sospesa, in vaga sintonia con la pittura mentale di Piero.

A fare da legante tra i due registri, portando anche una timida nota antiquaria, compare la ghirlanda di alloro intorno ai tondi, a cui corrisponde quella semicircolare sulla sommità del postergale del trono, motivo insolito nella produzione di Giovanni Francesco riminese. In anni che vedono un vero proliferare di festoni e ghirlande vegetali, non mancano esempi analoghi a cui il pittore può essersi ispirato. Tenendo conto che anche nei disegni di Jacopo Bellini compaiono motivi analoghi, basti ricordare, nella Padova ormai dominata dalla sfrenata passione antiquaria esibita dalla scultura donatelliana e dai pittori gravitanti intorno alla bottega di Squarcione, la volta della Cappella Ovetari e gli occhi di Pizolo; a Rimini, gli inserti vegetali nei rilievi di Agostino di Duccio o nell'affresco di Piero; a Perugia, il pergolato della pala di Boccati.

Considerando quanto detto finora, si tratta senza dubbio di un'opera particolarmente impegnata, e ciò emerge, oltre che dalla cultura esibita, anche sul piano iconografico. È stato infatti notato che «la raffigurazione dei due santi è svincolata da ogni possibile connotazione pauperistica (Gerolamo indossa l'abito cardinalizio e non la veste di penitente, Francesco porta i calzari), e quindi spirituale, ed è sottolineato il loro carattere “dotto”, poiché entrambi recano in mano un libro»³⁶.

Pur non potendo garantire in modo assoluto l'originaria collocazione nella chiesa perugina di San Francesco al Prato, da cui le tavole giunsero nel museo con le soppressioni napoleoniche³⁷, l'iconografia ne conferma la provenienza da un ambiente francescano colto. Qualche indizio sul contesto in cui vede la luce il trittico di Giovanni Francesco può forse trovarsi negli avvenimenti religiosi che alla metà del secolo riguardano la città umbra³⁸. In particolare, nel 1445 è fondata la confraternita dei Santi Francesco e Girolamo e del beato Bernardino, a cui è concesso in uso perpetuo, dal 1450, l'oratorio annesso alla chiesa di San Francesco al Prato. Sull'altare dell'oratorio, poco prima che Agostino di Duccio lavori ai rilievi della facciata, viene collocata la *Madonna con Bambino tra i santi Tommaso d'Aquino, Gerolamo, Francesco e*

³⁶ Mercurelli Salari 1996, p. 143.

³⁷ Santi 1985, p. 35.

³⁸ Per le informazioni che seguono si veda Mercurelli Salari 1996, pp. 138-144.

Bernardino, ora in pinacoteca, realizzata da Benedetto Bonfigli tra il 1450 e il 1453. I santi vi sono raffigurati con gli stessi caratteri dotti di quelli del riminese, e tale aspetto è rafforzato dalla presenza, oltre che dei tre francescani titolari, del teologo San Tommaso. Probabilmente il lavoro di Giovanni Francesco può considerarsi un parallelo di quello del Bonfigli, anche sulla scia di altri eventi importanti, come la canonizzazione di Bernardino nel 1450, o il capitolo generale dei Francescani a Perugia nel 1453. Proprio in quest'ultima occasione, durante la quale si inaugura l'oratorio, è presente il frate Francesco da Rimini, importante figura dell'Ordine³⁹, mentre dal 1449 è trasferito a Perugia il vescovo di Rimini Iacopo Vagnucci; impegnato in vari incarichi a lui affidati direttamente da Niccolò V, il vescovo prenderà effettivo possesso della nuova sede solo nel 1456, ma intrattenendo comunque alcuni rapporti con la città.⁴⁰ In ogni caso, a cavallo tra 1449 e 1450 Vagnucci è governatore a Bologna, nominato dal papa per sedare alcuni disordini⁴¹. Ministro provinciale nella città emiliana è a queste date il menzionato Francesco da Rimini, e da lui dipende anche il Tempio Malatestiano⁴².

Simili connessioni, legate soprattutto ai Francescani tra Rimini e Perugia, non è escluso che possano avere implicazioni, prima ancora che per il trasferimento di Agostino di Duccio, per quello di Giovanni Francesco, almeno secondo le coordinate cronologiche e geografiche che qui stiamo delineando in modo ipotetico⁴³.

Se anche il trittichetto di collezione privata, dalle fattezze assai simili a quello di Perugia e con il san Francesco in una posizione di grande rilevanza, è da ritenere una commissione francescana⁴⁴, e se sul piano stilistico abbiamo già rilevato la sua immediata precedenza rispetto a quello perugino, allora mi chiedo se non possa essere realizzato nello stesso ambiente, e forse, più che a Perugia, proprio a Rimini. Nella città

³⁹ *Ivi*, p. 146 nota 17.

⁴⁰ *Ivi*, p. 140, 146 nota 18; Caracciolo 2008, pp. 31-32.

⁴¹ *Ivi*, p. 28.

⁴² *Ivi*, p. 174.

⁴³ Si veda un suggerimento in Minardi 1999, p. 123 nota 30, che orienta però il ragionamento – e la cronologia delle tavole perugine – su date successive, in concomitanza con l'avvio dei lavori di Agostino di Duccio in Umbria, dunque verso il 1456-57.

⁴⁴ A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 318.

malatestiana, al culmine del fervore artistico col cantiere del mausoleo ducale (e tempio francescano), quel frate Francesco – che della città è anche originario – dovrà passare con qualche frequenza; non è improbabile che possa entrare in contatto col pittore suo concittadino, da poco rientrato dopo una lunga esperienza veneta, e verosimilmente attivo per qualche lavoro, visto che l'unico documento a lui riferibile ricorda il suo debito nei confronti di uno speziale, per un probabile acquisto di colori. Col tramite dello stesso frate potrebbe infine giungere a Perugia in occasione del capitolo generale del 1453, data che a mio avviso calza perfettamente al punto di stile delle tavole e dei tondi qui discussi.

Volendo fornire un'ulteriore prova di una collocazione cronologica intermedia tra gli anni padovani e quelli bolognesi, risulta valido un appunto di De Marchi⁴⁵, in cui viene sottolineato come rispetto alle firme in lettere capitali presenti sulle Madonne del 1459 e del 1461, l'iscrizione alla base del trono perugino, ancora gotica, debba cadere in anni precedenti. Possiamo aggiungere che nel *San Vincenzo Ferrer* di Firenze compare una scritta tipologicamente a metà strada tra le soluzioni citate, da cui possiamo dedurre una successione Perugia - Firenze - Bologna che vedremo comprovata anche dai dati stilistici delle opere.

Vari elementi del trittico di Perugia, vero punto nodale nello sviluppo artistico che stiamo delineando, saranno reinterpretati o reimpiegati in opere successive. Così, mentre dal gruppo centrale della *Madonna con Bambino* deriveranno le Madonne in trono bolognesi⁴⁶, analoghe anche nel panneggio, il basamento marmoreo tornerà nel *San Vincenzo Ferrer* di Firenze, il pavimento a scacchiera prospettica nel quadretto di Pesaro, il *San Francesco* nella tavoletta già Cini, il *San Girolamo* in quella di collezione privata parigina, e il tondo col *Padre Eterno* sarà rievocato in quello di Brooklyn.

Un'ultima questione può riguardare la struttura del complesso di San Francesco al Prato, ossia la probabile presenza, a suo tempo, di una predella. Dovendo escludere per ragioni iconografiche l'unico caso di predella convincentemente ricostruita (almeno in parte) dalla critica, ossia quella composta dalle due *Storie di san Nicola* (Louvre,

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Minardi 1999, p. 123 nota 30.

Jacquemart-André) e dalla *Pietà* di Hannover, di cui si dirà più avanti⁴⁷, mi chiedo se non si possa pensare, in via ipotetica, alla *Natività* del Petit Palais di Avignone⁴⁸.

Si tratta di un piccolo dipinto, chiaramente scomparto di predella, la cui storia collezionistica e critica porterebbe a collocare nel periodo bolognese, dal momento che è stato a lungo accoppiato con una tavoletta con analogo formato di Michele di Matteo⁴⁹. I dati dello stile, come in molti altri casi incontrati, possono d'altro canto essere ingannevoli, indirizzando verso diverse interpretazioni a seconda degli elementi presi in considerazione. Così ad esempio, la capanna richiama esplicitamente – per la tipologia e la particolare resa prospettica piuttosto forzata – idee belliniane, e già sono stati proposti confronti eloquenti con alcuni disegni del maestro veneziano⁵⁰. Non è però scontato che questo ci debba orientare su una cronologia alta, e infatti lo sfondo paesaggistico ben si discosta da quelli presenti nelle storie del Louvre, che dagli stessi disegni tanto avevano attinto, proponendo una tipologia adottata nella produzione successiva.

Il pannello della Vergine, piuttosto vigoroso e non più goticeggiante, si stende al suolo in profondità, ben individuato spazialmente dal pilastro in legno, come vedremo nella predella dei Musei Vaticani, e le varie figure, pastori compresi, sono realizzate secondo un rapporto proporzionale che cerca di tener conto in maniera attenta delle varie distanze.

Se dunque possiamo leggere un'attenzione spaziale maturata rispetto alle prove più giovanili, nelle aureole questo interesse viene accantonato. Va notato però che la loro precisa tipologia con semplici raggi è poco frequente nel catalogo del pittore, ma si ritrova identica nel tondo col *Padre Eterno* e nel trittichetto, suggerendo ulteriormente una prossimità cronologica. Inoltre anche nei pannelli del trittico perugino, pur nel generale rigore spaziale, i nimbi non vengono scorciati, come all'opposto vediamo nelle

⁴⁷ M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, p. 50, osserva che potrebbero funzionare lo stile e le misure, ma resta un evidente problema il rilievo dato a san Nicola, assente invece nel trittico.

⁴⁸ Lacroix-Moench 2005, p. 109. Il dipinto proviene dalla collezione Campana di Roma.

⁴⁹ Padovani 1971, p. 22 nota 19.

⁵⁰ Padovani 1917, pp. 7, 22-23 nota 20.

più arcaizzanti tavolette del Louvre, e le stesse contraddizioni, tipiche del ‘rinascimento umbratile’, segneranno ancora la fase più avanzata dell’attività di Giovanni Francesco.

Credo allora valutabile l’ipotesi che la tavoletta di Avignone costituisse uno scomparto di predella del trittico perugino, probabilmente quello centrale. Le divergenze stilistiche non sono particolarmente evidenti, specie se consideriamo lo scarto esistente tra i tondi e gli scomparti maggiori, e non è certo raro incontrare nei polittici del Quattrocento un *ductus* differenziato tra i pannelli principali e le parti minori come appunto la predella⁵¹.

Tale accorpamento potrebbe poi risolvere almeno in minima parte i problemi legati alla frammentarietà dei pezzi giunti fino a noi, ma difficilmente raggruppabili. Nell’economia di tali problematiche le tre tavole di Perugia, unici scomparti di polittico ancora uniti, ma senza predella, potrebbero abbinarsi ad uno dei vari scomparti di predella noti, che sarebbe altrimenti di non facile collocazione.

Come capiterà altre volte discutendo i dipinti posteriori del romagnolo, resta comunque un certo margine di dubbio, anche per via di piccoli dettagli che potrebbero avere un qualche significato, ad esempio la decisa presenza di quelle nuvolette nastriformi che saranno quasi una firma nelle opere del settimo decennio, ma non sono ancora sviluppate nella tavoletta di Hannover, opera che pare meglio collocabile, come vedremo, poco dopo il complesso perugino; eppure, a partire dall’*Elemosina di san Nicola* che stava proprio a sinistra del dipinto di Hannover vediamo che le scatolette prospettiche degli edifici derivano da esempi più tipicamente fiorentini, e parrebbe strano ritrovare la capanna di Avignone in mezzo a soluzioni simili.

Ricapitolando, se per le *Storie della Vergine*, dalla chiara parlata veneta, si è proposta una datazione verso il 1448-1450, e per la *Crocifissione* di Ferrara, il Trittichetto di collezione privata, e la *Madonna col Bambino* passata da Fondantico potremmo supporre l’esecuzione tra Rimini e Perugia, verso il 1451-53, il trittico perugino, databile verso il 1453-54 insieme ai tre tondi annessi e forse alla *Natività*

⁵¹ Valga per tutti un esempio bolognese, quello del polittico di Marco Zoppo nel Collegio di Spagna, in cui al rigore disegnativo e alla stesura nitida delle tavole principali, si contrappone in particolare nella predella una pittura più sciolta.

avignonese, risulta un'opera fondamentale, che segna il passaggio tra il "primo stile" veneto e il "secondo stile" fiorentino-bolognese.

Superata tale boa dobbiamo immaginare che Giovanni Francesco si sposti a Firenze, portando sostanzialmente a compimento un lungo percorso di aggiornamento da cui dipenderanno, in buona parte, gli esiti della sua produzione più matura.

È probabile che il maestro romagnolo, giunto ormai quasi sui quarant'anni, sia cresciuto con il mito della città toscana, ma bisogna tenere a mente che in questi anni la produzione artistica di tale centro non è necessariamente d'avanguardia. La lezione di Masaccio, ormai piuttosto lontana nel tempo, non era stata certo così normativa come potrebbe intuirsi leggendo certi manuali, e tra quinto e sesto decennio, complici alcune assenze e *in primis* quella di Donatello, la tensione artistica esce decisamente allentata. Per cogliere la temperatura culturale fiorentina intorno alla metà del secolo sono ancora valide le parole pronunciate da Luciano Bellosi in una conferenza del 1969, e riprese nella sua monografia dedicata allo Scheggia trent'anni dopo: «In questa circolazione di idee pittoriche, fra Domenico Veneziano, il giovane Filippo Lippi, Paolo Uccello, Giovanni di Francesco e i primi echi di Piero della Francesca, il Maestro del Cassone Adimari [lo Scheggia] rappresenta certamente un caso minore, seppure pieno di carattere, legato soprattutto a una produzione artigianale di cassoni e deschi da parto; produzione che si fa molto fitta in questi anni in cui intorno alla personalità neomedioevale di un Piero de' Medici si tende di nuovo a considerare come prezioso, e ad elaborare artisticamente anche un oggetto di uso comune, come avveniva alla corte lombarda dei Visconti o alla corte dei duchi di Borgogna. (...) La cultura pittorica degli eredi immediati di Masaccio, cui il nostro pittore era legato, una volta allontanatosi da Firenze Piero della Francesca, morti Andrea del Castagno, Giovanni di Francesco e Domenico Veneziano, fu sopravanzata dal nuovo corso della pittura fiorentina, che con la comparsa del Pollaiuolo e del Verrocchio piegò il Rinascimento artistico ad un atteggiamento decadente, a stilemi ultraeleganti e sofisticati»⁵². Se poi consideriamo che per un importante committente dell'epoca, Marco Parenti, lavorano nel giro di quattro anni prima Domenico Veneziano (a cui sono richiesti due cassoni) e poi proprio lo

⁵² Bellosi 1999, p. 13.

Scheggia⁵³, ci si rende conto di come in tale contesto i giudizi di valore – e di conseguenza le tendenze figurative – risultino assai meno univoci se paragonati ai nostri.

È in un tale contesto che Giovanni Francesco da Rimini viene ad inserirsi verso la metà del sesto decennio, probabilmente senza meravigliarsi delle contraddizioni ora accennate, dal momento che la sua stessa arte ne è tutt'altro che esente. Possiamo immaginare il grande fascino esercitato su di lui dagli innumerevoli capolavori lasciati dai grandi pittori e scultori della prima metà del secolo, ma se è probabile che certo estremo rigore della cappella Brancacci debba risultargli di difficile comprensione, forse quasi opprimente, quale gioia per i suoi occhi ritrovare in San Niccolò Oltrarno e in Santa Trinita i capolavori di Gentile, suo ideale maestro di gioventù, e a quale livello di maturazione!

Un passaggio di Giovanni Francesco a Firenze è stato ipotizzato da vari studiosi già nella prima metà del secolo scorso, ma con diverse proposte cronologiche. In particolare possiamo ricordare da un lato l'idea longhiana, non isolata, di collocare tale momento in anticipo sulla documentata presenza padovana⁵⁴, dall'altro quella in favore di una collocazione in una fase tarda, negli anni sessanta, sostenuta ad esempio dalla Becherucci⁵⁵.

Secondo la generale revisione messa in atto da Serena Padovani si dovrebbe invece pensare ad un momento intermedio, tra Padova e Bologna, verso la metà del sesto decennio⁵⁶, e su questa linea troviamo sostanzialmente concorde la critica successiva⁵⁷.

Come nel caso di Perugia, mancando documenti d'archivio che attestino l'effettiva veridicità di questo soggiorno, è con gli indizi forniti dalle opere rimaste che

⁵³ Haines 1999, p. 54.

⁵⁴ Longhi 1934, ried. 1956, p. 16; Coletti 1953, p. XXX.

⁵⁵ Becherucci 1938, p. 67.

⁵⁶ Padovani 1971, pp. 11-13.

⁵⁷ Si vedano in particolare Minardi 1999, pp. 119-120, 122 nota 29; *Idem*, in *Due collezionisti* 2002, p. 50.

bisogna fare i conti, e vedremo come tutto sommato sia possibile trarre alcune conclusioni piuttosto convincenti in proposito.

Il paletto più significativo è da individuare nel *San Vincenzo Ferrer* della Galleria dell'Accademia di Firenze. Sappiamo per certo che prima delle soppressioni napoleoniche il pannello si trovava nel convento di San Domenico del Maglio, e non c'è motivo per credere che quella non fosse la sua destinazione d'origine⁵⁸.

Non resta che assicurarci della paternità dell'opera, non documentata, e proposta per la prima volta negli elenchi del Berenson con accanto un eloquente punto interrogativo⁵⁹. Effettivamente, se non fosse per i dati stilistici della predella, mi chiedo quando la tavola sarebbe entrata nel catalogo del riminese, mostrando molti caratteri tipici di altri prodotti fiorentini del periodo. Nel complesso la monumentale figura è un parallelo di altre rappresentazioni autonome dello stesso santo, in particolare una in Santa Maria Novella, vicina al Baldovinetti, un'altra nella Galleria Nazionale di Parma, opera di Domenico di Michelino⁶⁰. Come suggerito dall'analoga impostazione iconografica e dalla prossimità stilistica, è probabile che siano tutti prodotti nati in un breve giro di tempo, sulla scia della canonizzazione del domenicano avvenuta nel 1455, e nel caso del riminese bisogna necessariamente restare entro il 1459 segnato a Bologna sulla Madonna in San Domenico. Un elemento che colpisce in modo particolare è la forte somiglianza tra il volto del santo all'Accademia e quelli di altri personaggi licenziati dalla bottega di Domenico di Michelino, una delle più attive a Firenze dopo la metà del secolo. Possiamo ad esempio confrontarlo con il celebre ritratto di Dante in Santa Maria del Fiore, o ancor meglio con alcuni santi che figurano in due pale d'altare: una *Madonna con Bambino in trono e sei santi*, nella stessa Accademia (inv. 3450) e un trittico con i *Santi Francesco, Bernardino e Antonio da Padova*, nel Museo Diocesano di Cortona⁶¹. Nel primo caso le analogie riguardano i volti dei due santi all'estrema

⁵⁸ La provenienza è provata da un cartellino sul retro del pannello, risalente all'epoca delle soppressioni napoleoniche, in cui è scritto che l'opera fu prelevata dal convento domenicano.

⁵⁹ Berenson 1932, p. 243.

⁶⁰ A. Galli, in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 72; Minardi 1999, p. 123 nota 29; *Idem*, in *Due collezionisti*, pp. 53 nota 16. La tavola in Santa Maria Novella è studiata in Bellosi 1990, p. 25.

⁶¹ L. Speranza, in *Il Museo Diocesano* 1992, pp. 103-104.

sinistra, mentre le tangenze tra la pala cortonese e il *San Vincenzo* fiorentino vanno ben oltre le fisionomie facciali: quasi intercambiabili sono l'impostazione architettonica del pavimento e del basamento marmoreo, la solidità dei personaggi e il loro rapporto con lo spazio, la resa dei panneggi. Entrambe le opere sono state attribuite a Domenico di Michelino, e più di recente ad un anonimo maestro, suo probabile collaboratore e autore della serie dei cosiddetti *Angeli di carta* divisa tra il Museo di Palazzo Venezia, la collezione Cagnola e il Museo Stibbert⁶². In ogni caso quello che ora importa sottolineare è una certa affinità tra il maestro riminese e l'ambito di Domenico nella seconda metà del sesto decennio⁶³, a cui Giovanni Francesco si accosta senza negare, come sempre, il suo linguaggio personale, qui declinato in modo particolarmente aulico e monumentale. A questo proposito potrà sembrare un'osservazione banale, ma l'imponenza con cui emerge la figura del predicatore può derivare anche dalla peculiarità dell'abito domenicano, percorso da voluminose pieghe tubolari; ancora oggi, visitando un convento di tale ordine, si può constatare come tale caratteristica sia rimasta invariata, e non è forse un caso se tra i vari santi dipinti da Giovanni Francesco in pannelli di piccole dimensioni – di cui parleremo – quello più maestoso risulti il *san Tommaso d'Aquino* appartenuto a Vittorio Cini, l'unico della serie legato proprio allo stesso ordine monastico. Detto questo, non va comunque sminuita la decisa resa volumetrica della tavola fiorentina, riscontrabile nel modo stesso in cui la figura poggia solidamente al suolo, e che risulta particolare evidente se ci spostiamo ad analizzare la predella.

Qui possiamo raccogliere elementi importanti, che da una parte ci assicurano della giusta attribuzione sostenuta dalla critica, dall'altra ci confermano la cultura profondamente fiorentina del dipinto. Ritroviamo infatti lo stile narrativo tipico di

⁶² D. Parenti, in *La Collezione Cagnola* 1998, pp. 84-86; *Eadem*, in *Miniatura* 2003, pp. 209-210.

⁶³ Per gli anni che qui ci interessano non ci sono molti punti fermi nella cronologia di questo ambiente pittorico, complicata dalla ricorrenza di persistenze angelichiane e lippesche (Bernacchioni 1992 [b], pp. 175-176). Prima della nota immagine dantesca del 1465, possiamo fare riferimento alla pala di Domenico a Monaco, del 1458, e alla paletta fiorentina del Maestro degli angeli di carta, del 1459; di queste, la prima è particolarmente vicina alla *Madonna e santi* dell'Accademia, a sua volta accostabile a quella di Cortona.

Giovanni Francesco, il suo registro emotivo sempre controllato e le fisionomie taglienti che accomunano questi personaggi a quelli che popolano le altre opere, facendoli discendere ancora dai precedenti delle *Storie della Vergine*; ma ancor più che nel trittico di Perugia assistiamo qui ad un allontanamento da quella pittura ornata degli esordi.

Se pensiamo alla ricchezza di comparse secondarie e di elementi marginali presente nelle dodici tavolette parigine, appare quasi inaspettato il modo in cui le tre scene sfoltite della predella fiorentina vengono ambientate in uno spazio rigorosamente semplificato, unificato mediante la continuità del pavimento e della parete di fondo. Nello stesso tempo il pittore rende la sequenza ancora più organica grazie ad una generale simmetria: lo scomparto mediano è dominato da un punto di vista centrale, reso evidente dalla disposizione dei personaggi e ancor più dalla presenza del sarcofago, costruito mediante linee orientate verso differenti punti di fuga, e sul cui coperchio si intravedono le tracce di quelle che dovevano essere fasce decorative disposte prospetticamente; i due scomparti estremi sono invece chiusi sul lato più esterno da pareti scorciate in modo opposto, ciascuna con una porta che suggerisce altri ambienti. La volontà di ordine e simmetria compositiva è tale da far scegliere al pittore una successione che non rispetta l'ordine della storia narrata, infatti le due scene che rappresentano episodi del santo ancora in vita, costruite in modo assai simile, sono disposte alle estremità, mentre al centro troviamo la guarigione degli infermi che pregano davanti alla sua tomba. Essendo la predella dipinta su un unico pannello possiamo escludere l'ipotesi di un errato rimontaggio avvenuto in un tempo successivo, per cui risulta evidente come questa soluzione si spieghi con una scelta stilistica da imputare unicamente al pittore. Questo aspetto, unitamente all'essenzialità delle ambientazioni, mi pare possa spiegarsi solo a Firenze, con l'adesione convinta a precetti che trovano un'origine lontana nella pittura senza compromessi di Masaccio. Non si può tuttavia pretendere, da un pittore formatosi sulla preziosa tradizione tardogotica veneta, un ritorno incondizionato all'esempio del grande rivoluzionario della pittura del primo Quattrocento, e infatti vediamo come altri fatti vengano a fare da tramite tra le due culture, e primo tra tutti incontriamo il vitale linguaggio di Domenico Veneziano.

Forse non è casuale che sia proprio un veneto a rendere più accessibile una proposta che solo una minoranza di pittori aveva seguito da vicino, e non senza

stemperarla, durante il quarto decennio. E se anche la corrente felicemente battezzata come ‘pittura di luce’ non viene a costituire una tendenza nettamente vincente nell’arte fiorentina⁶⁴, gli studi capitanati da Luciano Bellosi hanno saputo chiarire quanto capolavori come la *Pala dei Magnoli* possano diventare nuovi punti di riferimento per gli artisti mentalmente più impegnati, all’insegna di un «superamento della pittura estremamente concentrata e densa di Masaccio per una visione più distesa e ottimistica»⁶⁵; tra questi non mi sembra esagerato includere, nelle retrovie, anche Giovanni Francesco da Rimini, non fosse altro che per la predella a cui stiamo rivolgendo l’attenzione.

Insieme al trittico di Perugia, il dipinto fiorentino viene a rappresentare il culmine dell’adesione del maestro romagnolo ai canoni che abitualmente definiamo rinascimentali, e vi possiamo riconoscere l’apice della sua ‘fiorentinità’. Alcune delle ricerche ora in atto saranno ulteriormente sviluppate nelle opere successive, in cui però assisteremo ad un parallelo recupero di certi elementi più tipicamente tardogotici che invece, in questo preciso momento, verso il 1455-56, vengono in buona parte sacrificati.

Mancherebbe solo un uso più analitico della luce – con l’inserimento, ad esempio, delle ombre portate – per farci considerare a tutti gli effetti il San Vincenzo un esempio della ‘pittura di luce’ fiorentina. Ulteriore prova in tal senso può individuarsi nei volti particolarmente caratterizzati di alcuni personaggi, che starebbero a proprio agio – anche se forse un po’ intimoriti – vicino ad altri di Domenico Veneziano (nel tondo di Berlino o nella predella della *Pala dei Magnoli*) o di Piero della Francesca (nei devoti ai piedi della *Madonna della Misericordia* di San Sepolcro, o in personaggi nel ciclo di Arezzo)-.

Ragionando più ad ampio raggio, altri dati ci informano del passaggio fiorentino e degli specifici interessi del romagnolo. Domenico Veneziano sembra essere un riferimento fondamentale anche per le plastiche Madonne in trono che da quella di Perugia arrivano a quelle dipinte a Bologna in anni successivi, dove ancora si colgono i segni dell’eredità del *tabernacolo Carnesecchi* o del gruppo centrale della *Pala dei*

⁶⁴ Bellosi 1990, p. 45.

⁶⁵ *Ivi*, p. 11.

*Magnoli*⁶⁶. Nelle opere più monumentali di Giovanni Francesco questi precedenti interagiscono con importanti esempi scultorei nati nell'ambito di Donatello o ancor meglio del più pacato di Luca della Robbia. Consideriamo ad esempio la sua *Madonna col Bambino* sull'esterno di Orsanmichele, che abbiamo già citato per fare un confronto con la Madonna centrale nel trittico di Perugia: anche se databile verso il 1460, quando cioè la nostra indagine verterà ormai su Bologna, essa può dar bene l'idea di quanto modelli simili, realizzati probabilmente anche in precedenza, vengano tenuti a mente da Giovanni Francesco nel realizzare le sue Madonne più monumentali. L'attività scultorea dei due grandi maestri risulta inoltre fondamentale per la genesi delle sue Madonne con Bambino di minor formato, la cui produzione sembra prendere piede proprio in una fase successiva a tali approfondimenti toscani. Contestualmente, appare ugualmente significativa l'influenza del Lippi, su cui torneremo, a sua volta coinvolto in un serrato dialogo con l'arte plastica.⁶⁷

Durante questa nuova fase formativa è da credere che il pittore riminese non perda l'occasione per rimeditare sulla luminosa lezione dell'Angelico, già apprezzata a Perugia e ora avvicinabile in modo più consistente, ed è probabile che il precedente della predella domenicana dell'*Incoronazione* oggi al Louvre, ma un tempo a Fiesole, assuma per lui un ruolo fondamentale al momento di dipingere, qualche anno dopo, la tavoletta ora nel Museo Civico di Pesaro⁶⁸. Con l'apporto preminente del frate pittore è stata da poco terminata a Firenze la decorazione dell'*Armadio degli Argenti* per la chiesa dell'Annunziata, dove marginalmente si mette in mostra il giovane Baldovinetti. Le sue tre scene hanno già stimolato confronti con opere del nostro pittore, e si può

⁶⁶ A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 317.

⁶⁷ Utili indagini sui rapporti tra scultura e pittura, con particolare riferimento al trio Donatello - Della Robbia - Lippi, si trovano in De Marchi 1998, pp. 18-22. Si veda anche Lachi 1999, pp. 39-53, in cui i nomi dei due scultori ricorrono costantemente in relazione ai prodotti del Maestro della Natività di Castello, con osservazioni che possono in parte esser valide per Giovanni Francesco da Rimini.

⁶⁸ M. Minardi, in *Angeli* 2010, pp. 239-240. Oltre che nella pala del Louvre la scena con la *Cena servita dagli angeli* compare nel trittico del Museo Diocesano di Cortona e in una tavoletta della Staatgalerie di Stoccarda, già parte del polittico realizzato dal frate domenicano per Santa Maria sopra Minerva a Roma (G. de Simone, in *Beato Angelico* 2009, pp. 170-173, 230).

effettivamente intuire qualche possibile ricordo in opere tarde del romagnolo, come il *Battesimo* di collezione privata o la citata *Cena di San Domenico* a Pesaro⁶⁹.

Procedendo, per Giovanni Francesco potrà essere rilevante ritrovare, tra le vecchie conoscenze, anche Paolo Uccello e Andrea del Castagno, ulteriori rappresentanti di un'arte più rigorosamente impegnata, ma nello stesso ambiente culturale sembra però lasciare segni più evidenti l'incontro del tutto nuovo con Giovanni di Franco, che da recenti approfondimenti d'archivio risulta essere il nome corretto del maestro del *trittico Carrand*, meglio noto come Giovanni di Francesco⁷⁰. L'ineludibile rapporto con questo pittore è provato da un caso di esplicita dipendenza: dalla nota predella di Casa Buonarroti con *Storie di san Nicola di Bari*, protagonista di una fortunata mostra curata da Bellosi nel 1990⁷¹, Giovanni Francesco riprende infatti alcune idee che ritroviamo nella sua tavoletta del Louvre con l'*Elemosina di San Nicola*, o nel *Salvataggio di tre condannati a morte* del Musée Jacquemart-André.⁷²

Prima di esaminare più nel dettaglio tali derivazioni, sarà opportuno considerare le tavole del riminese entro il percorso globale di cui rappresentano una tappa

⁶⁹ Padovani 1971, pp. 29 note 43, 45; M. Minardi, in *Il potere* 2001, pp. 208, 210.

⁷⁰ Ito 2004, pp. 51-69. L'articolo è particolarmente interessante per le precisazioni che portano a meglio definire, soprattutto biograficamente, le figure già note come Giovanni di Francesco (all'anagrafe appunto Giovanni di Franco di Piero) e Maestro di Pratovecchio (il cui vero nome sarebbe Giovanni di Francesco del Cervelliera da Rovezzano, con cui si è per lungo tempo identificato l'altro pittore). Per indicare l'autore del *trittico Carrand* scriverò pertanto, non senza qualche sforzo, Giovanni di Franco.

⁷¹ *Pittura di luce* 1990. Sulla predella si vedano in particolare le pp. 12-17, 56-61.

⁷² I rapporti con la predella di Casa Buonarroti sono sottolineati già dalla Becherucci (1938, p. 67), e poi ripresi da più parti, ad esempio in Padovani 1971, pp. 28-29 nota 43; Minardi 1999, p. 123 nota 31; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 51, 53 nota 20; Ito 2004, pp. 63, 68 nota 59. Di quest'ultimo intervento non condivido la proposta di spostare la predella fiorentina al 1461-62, resa possibile essendo caduto il vincolo della morte del pittore nel 1459. Oltre all'ancor valida lettura di Bellosi nel citato catalogo, anche la datazione delle due tavole del pittore riminese, che verosimilmente dovrà cadere nei termini della sua esperienza nella città medicea, credo debba indurre a lasciare la predella Buonarroti verso la metà del sesto decennio. Le motivazioni fornite dallo studioso per postdatare il dipinto fiorentino, legate ad insolite scelte iconografiche spiegabili con la conoscenza della *Natività* affrescata da Baldovinetti all'Annunziata all'inizio del settimo decennio (pp. 62-63), non mi sembrano inequivocabili.

significativa, per definirne una cronologia convincente, cercando, come sempre, di valutare in maniera opportuna i dati più arcaizzanti e quelli più moderni.

Appare chiaro come le due *Storie di San Nicola* ora divise tra i due musei parigini facessero parte di un unico gradino d'altare, come indicano i soggetti, le misure, lo stile. Tra le due tavolette è stato proposto di inserire, come elemento centrale, quella del Niedersächsisches Landesmuseum di Hannover, di uguale altezza ma più larga⁷³. L'insieme viene a costituire effettivamente una credibile predella, dove il terreno erboso della scena centrale sembra proseguire sulle due laterali, accennando ad una continuità che abbiamo già rilevato, in maniera più decisa, nelle tre storie di San Vincenzo.

Iniziamo dallo scomparto centrale, raffigurante *Cristo morto tra la Vergine, san Giovanni Evangelista e due donatori*. Colpisce subito la nuova monumentalità con cui si impongono i personaggi, amplificata dall'incombere sul primo piano del sepolcro. Emerge poi, come un fondale dipinto dietro una sacra rappresentazione, la distesa visione di un paesaggio un po' fiabesco, ma ormai orientato verso soluzioni che vedremo trovare una formula fissa nella produzione più matura. Qui ritroviamo, sulla sinistra, una formazione rocciosa davvero prossima alle rupi che incorniciano la *Madonna* già Fondantico, e lo stesso vale per le fitte nuvolette, non proprio uguali a quelle nastriformi che movimentano molti cieli di Giovanni Francesco⁷⁴.

Passando alle figure, il rapporto tra Madre e Figlio sembra derivare da prototipi veneti, e il precedente più diretto è forse da ricercare nella produzione di Jacopo Bellini, ad esempio nel disegno ai ff. 57-58 del libro al Louvre. L'origine di simili invenzioni risale a tempi lontani, come evidenziato da Raimondo Callegari indagando, proprio in relazione a tale iconografia, lo studio di prestigiosi modelli più antichi da parte dei

⁷³ Per un resoconto si veda M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, p. 52 nota 4.

⁷⁴ Serena Padovani confronta il paesaggio di Hannover con quello dell'*Annuncio a Gioacchino* del Louvre, con «gli stessi andamenti fluidi, la stessa animazione di ritmi», sottolineando però le differenze tra il più antico, «ancora gotico», e l'altro, dove «il compatto blocco della quinta (...) introduce allo spazio vasto del fondo» (1971, p. 7). M. Minardi (in *Due collezionisti* 2002, p. 51) indica la necessità di un avvenuto approccio a fatti toscani per «l'ariosità quasi pierfrancescana (...) con una volontà di apertura paesaggistica che già si rigoticizza nelle opere del successivo periodo felsineo».

pittori veneti di metà Quattrocento⁷⁵; credo che il disegno di Jacopo possa costituire un possibile anello di congiunzione, acutamente ipotizzato dallo studioso, tra la *Pietà* di Giusto de' Menabuoi nel polittico del Battistero padovano e quella di Giovanni Bellini a Brera, ormai frutto di un linguaggio evidentemente più evoluto⁷⁶. Parallelamente a questo passaggio di consegne tra i due Bellini, in cui Giovanni dimostra la sua sorprendente capacità di rinnovare le idee paterne, è chiaro come la tavoletta di Hannover si inserisca piuttosto timidamente, suggerendo però che il suo autore ha già approfondito i propri interessi verso fatti fiorentini. Mi sembra infatti difficile non leggere il copricapo del donatore come una sorta di omaggio a Paolo Uccello, pittore che Giovanni Francesco deve aver ammirato a Padova ma soprattutto a Firenze, 'riscoprendolo' infine a Bologna, nell'affresco in San Martino. Un ulteriore indizio dell'avvenuto arrivo nel centro toscano è dato dal panneggio singolarmente abbondante dello stesso personaggio, che non compare nella restante produzione con un'unica eccezione, nella figura a destra nella scena in cui san Vincenzo Ferrer battezza un giovane, nel pannello dell'Accademia.

Per quanto riguarda la figura più isolata del San Giovanni, la ritroveremo maggiormente scultorea ed espressiva nel frammento di Rimini, che con la Madonna a cui è abbinato faceva sicuramente parte di una croce probabilmente dipinta, come si dirà, durante la permanenza bolognese.

Un altro accostamento al dipinto dell'Accademia è suggerito dal sepolcro, che nella sua rigorosa centralità, con un inizio di fuga prospettica verso un punto lontano, è

⁷⁵ Callegari 1996, ried. 1998, pp. 58-60, figg. 23-25.

⁷⁶ Nel vivo di un dibattito critico relativo agli inizi di Giovanni Bellini, Alessandro Conti – schierato tra i sostenitori di un suo avvio precoce verso il 1450, già in sostanziale autonomia rispetto al padre e al futuro cognato Mantegna – legge il rapporto tra il disegno di Jacopo e la *Pietà* di Brera in senso opposto, per cui sarebbe il padre a mutuare l'idea dal giovane pittore (Conti 1994, pp. 261, 270 nota 13). La questione di un Giovanni Bellini già poeticamente formato a metà secolo è tra le più delicate per il Quattrocento italiano, e la lascio volentieri affrontare ad altri. Mi sembra però che da quanto emerge anche in altre parti del testo di Conti, la figura di Jacopo esca un po' troppo ridimensionata (forse anche per la difficoltà di datazione dei disegni), mentre credo che la sua importanza vada rivalutata non solo per la formazione pratica dei figli, ma proprio per il suo ruolo di mediatore verso la tendenza dell'arte veneta che risulterà vincente soprattutto, e questo è innegabile, grazie al genio di Giovanni.

analogo alla tomba del predicatore domenicano, con la memoria però del nitore marmoreo che abbiamo incontrato nei pannelli perugini, eseguiti verosimilmente poco prima.

Infine può risultare interessante notare alcune corrispondenze con una predella dalle misure simili nel Museo Bandini di Fiesole, opera di Domenico di Michelino databile al sesto decennio⁷⁷; vi ravvisiamo infatti un simile rapporto tra il piano ravvicinato del Cristo nel sepolcro e il paesaggio retrostante, anche se l'esito della tavola di Hannover appare più convincente, frutto di un lavoro meno sbrigativo.

Passando al dipinto del Louvre con l'*Elemosina di san Nicola*, si intuisce come lo sforzo del pittore sia concentrato prima di tutto sulla definizione dello spazio che ospita l'evento, cercando di connotarlo anche in riferimento alla storia narrata. Per suggerire le ristrettezze economiche della famiglia la scena avviene in un monolocale angusto e spoglio, per quanto non paragonabile al loculo claustrofobico già proposto da Masaccio nella tavoletta di analogo soggetto oggi a Berlino.

La scatola prospettica è di un certo impegno, e sul pavimento si vedono le numerose linee incise sulla preparazione della tavola, che appaiono però tra loro contrastanti: l'impressione è che Giovanni Francesco optasse per una tipologia a piastrelle quadrate, come a Perugia, ma che poi abbia rinunciato, forse per la difficoltà incontrata a causa della forte angolazione del punto di vista. Non saprei spiegare altrimenti il motivo per cui dal bordo inferiore dell'edificio, sul gradino verso di noi, partono da vari punti e ad intervalli regolari due incisioni rette che divergono verso il fondo della stanza, a loro volta intersecate dal altre orizzontali. In ogni caso, forse per queste indecisioni, il pavimento è alla fine reso semplicemente con una tinta omogenea, e l'ambiguo reticolo si coglie solo con uno sguardo ravvicinato. Dopo tutto le incertezze prospettiche del romagnolo sono ben evidenti, specialmente se osserviamo particolari come il letto, l'antina della finestra da cui avviene il miracolo, o le due porte all'esterno della casa. Eppure tra queste debolezze emerge il tentativo di adeguarsi ad un modo per lui nuovo di inserire le architetture nella narrazione, appreso dai fiorentini e prima di tutti da Beato Angelico, che in svariate predelle inscatola in modo simile gli eventi

⁷⁷ M. Scudieri, in *Il Museo Bandini* 1993, p. 129; D. Parenti, in *Da Bernardo Daddi* 2005, pp. 77-79.

ambientati in un interno, con la stessa modalità che si ritrova, ad esempio, in Masolino o Francesco d'Antonio, o ancora, più tardi, in Pesellino.

In questo spazio essenziale, mentre il padre di famiglia è assopito su una sedia che ricorda quella 'dimenticata' da Domenico Veneziano nell'*Annunciazione* della *pala dei Magnoli* (da cui sembra ripreso in modo semplificato anche il cornicione rosato), una delle figlie contempla con rassegnazione una scarpa rotta, un'altra dorme appoggiata al letto (dove i cuscini sono disposti alla testa e ai piedi, come nella miglior tradizione delle case povere), la terza infine sta per raccogliere il dono provvidenziale gettato dal giovane santo; solo questo fatto rompe l'assorta monotonia, accentuata da un particolare senso di immobilità per cui sembra quasi che la giovane più a destra, nel suo gesto bloccato, stia lanciando una boccia piuttosto che raccogliere l'aureo regalo.

Pur nella sobrietà del contesto Giovanni Francesco si sofferma con una certa minuzia descrittiva su alcuni dettagli, seguendo una sua indole costante. Oltre ai suoi tipici elementi vegetali, sempre ben distribuiti sul terreno, spiccano le precise decorazioni sul legno delle porte, del letto, della cassapanca (come nel leggio dell'*Annunciazione* di Columbia), o l'attenzione dedicata agli abiti ed alle acconciature femminili: i primi, differenziati tra loro con raffinati contrasti cromatici, sono plasmati da pieghe profonde ma ancora morbide, aprendosi in più direzioni quando toccano il suolo – come si vede già a partire dal trittichetto di collezione privata – probabilmente riprendendo soluzioni del Lippi; le acconciature sono all'ultima moda, e ce lo dimostrano quelle identiche delle damigelle fiorentine introdotte da Piero nel seguito della regina di Saba, sulle pareti di San Francesco ad Arezzo. Nella stessa scena, tra l'altro, un personaggio porta un copricapo analogo a quello del donatore della predella di Hannover. Sono dati significativi per svelare la cultura figurativa che si nasconde dietro l'aspetto un po' *naïf* delle pitture del romagnolo. Abbiamo accennato all'eventualità che verso il 1452-53 egli passi da Rimini, Urbino, San Sepolcro e Arezzo, per giungere infine a Perugia. Questo giustificherebbe la possibile conoscenza almeno degli affreschi più alti con le *storie della vera croce*, ma certo non bastano le uguali pettinature per giungere a simili conclusioni. Viene il dubbio però che il boia girato di spalle nel terzo scomparto della predella qui discussa, nel Musée Jacquemart-André, possa essere una citazione del guerriero al centro nella *Battaglia tra Eraclio e*

Cosroe (quello in parte coperto da una grande lacuna, e che indossa le braghe col 'tricolore'). Sui possibili rapporti col ciclo aretino torneremo tra breve, in ogni caso l'invenzione sembra particolarmente forte, essendo l'unica vera fonte di dinamismo in tutto il dipinto; le altre figure sono invece sostanzialmente fisse e non notiamo movimenti significativi, a parte forse quello del giovane condannato coi capelli biondi, che pare perdere l'equilibrio a causa della benda sugli occhi, o quello automatico del braccio destro del santo, giunto in extremis a salvare i tre sventurati.

Anche in questa terza scena, in cui *san Nicola salva tre condannati dalla decapitazione*⁷⁸ le coordinate stilistiche sono le stesse già rilevate nelle precedenti, e se il paesaggio ben si lega a quello di Hannover e la veste di san Nicola si spande sul terreno a macchia d'olio come già abbiamo visto nella scena dell'elemosina, ritroviamo certi volti che fanno ricordare le faccette del tondo ex-Cook o addirittura delle storie del Louvre⁷⁹.

Facendo un primo punto, possiamo dire che le tre tavolette, stilisticamente strettamente connesse tra loro, trovano nel percorso di Giovanni Francesco il loro più naturale inserimento in un momento di poco successivo all'attività perugina, in concomitanza col *San Vincenzo Ferrer*; considerando la maggior ricorrenza di confronti con opere precedenti, mi sembra più probabile pensare che i tre scomparti vadano verso il 1454-1455, cioè a metà tra l'opera perugina e quella dell'Accademia, in cui il linguaggio sembra già più evoluto in senso fiorentino, non prima del 1455 ma non molto dopo.

Ora è giunto il momento di tornare alla predella di Casa Buonarroti. Come si diceva, in questo affascinante dipinto, tra i «più singolari e importanti della pittura fiorentina del Quattrocento»⁸⁰, due delle tre scene rappresentano lo stesso soggetto delle due *storie di san Nicola* di Giovanni Francesco, e sembrano costituirne il diretto precedente.

Nella tavola del riminese al Louvre viene ribaltata la composizione del fiorentino, riprendendo anche alcuni particolari, come la figura del santo intento a

⁷⁸ M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50-51.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Bellosi 1990, p. 12.

lanciare da una finestrella la seconda palla d'oro, o la giovane che dorme appoggiandosi al letto. Resta per certi versi differente l'interpretazione data del soggetto, per cui nel dipinto di Casa Buonarroti la casa, sia all'esterno sia nell'arredo interno, è assai più ricca, e davvero ci dà un'idea di nobiltà decaduta. In ogni caso anche l'attenzione con cui Giovanni di Franco pone ogni dettaglio in prospettiva – dai mobili alle piastrelle, agli utensili che erano nel cassettino aperto – viene emulata nella tavoletta del Louvre, sebbene con risultati meno convincenti, come si è detto.

Allo stesso modo nella tavoletta del Jacquemart-André, dove *san Nicola salva dalla decapitazione tre giovani ingiustamente condannati*, l'idea generale deriva dall'analogia scena di Giovanni di Franco: ritroviamo simili costumi, e certi personaggi, come il condannato in ginocchio o il boia, sembrano essere quasi citazioni. Il tutto è però reso in maniera meno caotica e più ordinata, così la mischia guerresca di Casa Buonarroti diventa quasi un silenzioso rito funebre, e nel gruppo dei partecipanti che racchiude la scena dell'esecuzione si percepisce la «preoccupazione di porre le teste dei personaggi grosso modo alla stessa altezza, perché secondo le leggi prospettiche i nostri occhi e il nostro orizzonte visivo si dispongono su uno stesso piano orizzontale e stando su un terreno pianeggiante le teste di dieci uomini collocate a qualsiasi distanza l'una dall'altra si dispongono tutte sul livello dei nostri occhi»⁸¹; è quanto si osserva nella storia centrale della predella Buonarroti, assente nella serie di Giovanni Francesco, ma da cui il riminese prende in prestito il giovane inginocchiato per inserirlo fedelmente nella predella del *san Vincenzo Ferrer*.

Ribadite queste connessioni, vanno considerati altri modelli a cui il riminese sembra guardare con attenzione. Mi sembra infatti che conosca il nobile polittico lasciato circa trent'anni prima da Gentile da Fabriano in San Niccolò Oltrarno, noto come *polittico Quaratesi*⁸². I cinque scomparti di predella di questo capolavoro, ora divisi tra la Pinacoteca Vaticana e la National Gallery of Art di Washington, narrano altrettante storie del titolare della chiesa, secondo un'interpretazione grazie alla quale «Gentile ha reinventato la vita del santo in termini contemporanei, che devono essere

⁸¹ Ivi, p. 14.

⁸² A. Cecchi, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 256-261.

sembrati dotati di uno straordinario realismo al pubblico di Firenze»⁸³. Se osserviamo la scena vaticana con l'*Elemosina di san Nicola* ci accorgiamo che l'ambientazione non è lontana da quella dipinta da Giovanni Francesco, dove tra l'altro tornano simili tonalità chiare e delicate, e dove la fanciulla in rosa che raccoglie la palla d'oro sembra citare quella che devotamente aiuta il padre a svestirsi nel dipinto del fabrianese. Dunque, anche se cambiano i nomi di riferimento più diretto, troviamo ancora una volta Giovanni Francesco da Rimini in bilico tra le nostalgie tardogotiche di cultura adriatica e la nuova pittura toscana.

Fermandoci ancora su Gentile, va notato che la sua tavoletta ha un formato quadrato, per cui mancano le descrizioni degli esterni che vediamo in quella del Louvre. Mi sembra che un anello di congiunzione vada indicato nel polittico realizzato da Bicci di Lorenzo, in collaborazione con Stefano di Antonio, tra il 1433 e il 1434, per il convento di San Niccolò in Cafaggio, ma poi smembrato e in parte disperso⁸⁴. Nella predella, ancora una volta dedicata al santo orientale, sono riprese molto fedelmente le invenzioni narrative ed iconografiche del *polittico Quaratesi*, con minime varianti dettate soprattutto dalle capacità infinitamente minori del pittore toscano⁸⁵, ma soprattutto con le aggiunte laterali necessarie per adattare le composizioni ad un formato allungato. Nell'immancabile scena delle tre palle d'oro vediamo infatti a sinistra e a destra della casa un muro con delle aperture su un giardino, proprio come accade nell'analoga scena di Giovanni Francesco, corrispondente anche nell'inserimento di un albero a sinistra e di tre a destra. È la riprova della curiosità del romagnolo e della sua notevole memoria visiva, oltre che di una disposizione mentale che non dà nulla per scontato, orientandosi su modelli anche assai lontani tra loro nel tempo, nello spazio e nella cultura. Ecco allora che i possibili rimandi agli affreschi aretini di Piero della Francesca non devono stupire più di tanto, anche se non è escluso che certe idee vengano filtrate da Giovanni di Franco, la cui derivazione dal lavoro di Arezzo è già stata più volte sottolineata⁸⁶. Tuttavia, proprio le acconciature femminili o

⁸³ Christiansen 2006, p. 40.

⁸⁴ Chiodo 2000, pp. 270-276.

⁸⁵ K. Christiansen, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 288-289.

⁸⁶ Si veda ad esempio Bellosi 1990, pp. 14-15.

il carnefice di spalle su cui ci siamo soffermati esaminando i dipinti del romagnolo sembrano più fedeli al modello di quanto non avvenga nella predella Buonarroti, e viene allora da chiedersi se non si debba pensare ad una conoscenza comune ai due, immaginando che anche dettagli come la giovane assopita sul letto, presente in entrambe le predelle ma assente in Gentile, possa essere un lontano ricordo da quella scena indimenticabile che è il *Sogno di Costantino*.

Dopo questo esame della predella di Giovanni Francesco, opera che autoproclama la propria fiorentinità, mi sento di fare un'ipotesi – particolarmente impegnativa ma da valutare in tutti i suoi aspetti – sulla sua destinazione. Ho il dubbio infatti che potesse essere nata come gradino del *trittico Carrand*, nota opera di Giovanni di Franco al Museo del Bargello, ma già nella chiesa di San Niccolò Oltrarno. In passato si era pensato che la predella del trittico potesse essere quella in Casa Buonarroti⁸⁷, ma tale collegamento, valido sotto certi punti di vista, è stato smentito sulla base di vari dati, soprattutto per le misure troppo ridotte (il dipinto è su un'unica asse, quindi non permette un assemblaggio adattabile al trittico, e inoltre la scena di destra è più larga della altre) e per il fatto che la tavola è già documentata nel Cinquecento sotto l'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello in Santa Croce, tra le cui mensole infatti si inserisce perfettamente⁸⁸.

Vediamo dunque i possibili elementi a sostegno di una simile ipotesi, premettendo che la datazione qui proposta per le tre tavole di Giovanni Francesco, verso il 1454-55, si accorda perfettamente a quella pensata per il trittico nel catalogo della mostra del 1990⁸⁹. Prima di tutto le misure: la base del trittico è di 182 cm, mentre il totale dei tre scomparti del riminese – se aggiungiamo a quello del Jacquemart-André, minimamente ridotto, un paio di centimetri per eguagliare il compagno del Louvre – è di circa 176 cm, a cui va aggiunto lo spazio occupato dalle colonnine che dovevano separare la narrazione; spazio non esagerato, per non interrompere eccessivamente l'accento di continuità nel prato o nel paesaggio tra la scena centrale quella di destra. Dunque, supponendo una soluzione analoga a quella della predella sotto il *san Vincenzo*

⁸⁷ Berenson 1932, p. 341.

⁸⁸ Bellosi 1990, pp. 12.

⁸⁹ M. Ferro, in *Pittura di luce* 1990, p. 48; Bellosi 1990, p. 18.

dell'Accademia, possiamo raggiungere una misura di poco superiore a quella del trittico, con un gradino leggermente sporgente ai lati, come in molti casi coevi. Resterebbe ancora da motivare la singolarità del rapporto visivo tra i tre pannelli superiori e le storie sottostanti, in particolare quelle laterali, che risulterebbero fuori asse, sbilanciate verso l'esterno. È possibile che il maestro principale, Giovanni di Franco, nell'affidare la predella ad un collega, abbia lasciato una certa autonomia nel gestire lo spazio disponibile. Effettivamente, pur senza raggiungere la stretta corrispondenza col registro superiore che ci si aspetterebbe in un polittico di metà Quattrocento, la presenza della cornice renderebbe l'insieme più armonico. A livello strutturale, la non coincidenza delle colonnine della predella con quelle del trittico non dovrebbe comportare particolari problemi, specialmente nel caso di un gradino sporgente in avanti, e comunque in simili complessi le varie tavole erano sempre vincolate sul retro con delle traverse, nel caso specifico disposte verticalmente. La questione sembra dunque giocarsi soprattutto sul piano della concordanza visiva, ma la pittura italiana del Quattrocento è più ricca di quanto si pensi di casi che verrebbe da giudicare quantomeno strani, e tra i tanti ho in mente, per queste specifiche problematiche, un polittico di Sano di Pietro a Bolsena, o un trittico a Spoleto, già attribuito in parte a Giovanni Francesco da Rimini, di cui sarà ancora utile parlare.

Anche rispetto ad alcuni aspetti iconografici possono nascere dei dubbi, in pratica gli stessi sollevati da Bellosi riguardo alla possibile pertinenza della predella Buonarroti al trittico⁹⁰. La prima questione è sulla posizione del san Nicola, principale protagonista della predella, che nel trittico non occupa il posto d'onore alla destra della Madonna. In realtà si tratta di una regola generalmente seguita, ma è pur sempre una consuetudine, non una legge inderogabile, come dimostra, per fare un esempio, la pala di Francesco d'Antonio al Musée du Petit Palais di Avignone⁹¹. In questo interessante dipinto – precoce riflesso a Firenze, verso il 1430, della pittura di Masaccio e Masolino – la predella narra tre storie di san Girolamo, che subito sopra occupa però lo scomparto di destra, mentre a sinistra troviamo il Battista, patrono di Firenze. Se si accetta anche solo in via ipotetica la pertinenza della predella del pittore romagnolo, è la stessa

⁹⁰ Bellosi 1990, pp. 17-18, oltre alla scheda a p. 56, dello stesso autore.

⁹¹ Laclotte- Moench 2005, pp. 98-100.

situazione che abbiamo nel *trittico Carrand* escludendo i due santi più esterni, o nel trittico di Spoleto citato poche righe indietro, , dove alla predella con le sfasate *Storie di santa Lucia* si ricollega, nel registro maggiore, la figura alla nostra destra, mentre dall'altro lato dell'Assunta centrale, nel posto più prestigioso, compare il beato Giovanni da Spoleto .

In questo tentativo di ricostruzione altre incongruenze possono ancora ritrovarsi confrontando la connotazione del santo tra la predella e il trittico, dal momento che sono differenti i colori negli abiti, le aureole, e la barba compare solo nella scena di destra. Anche queste varianti, se nel caso della predella Buonarroti risulterebbero un ostacolo più evidente, possono meglio spiegarsi nel momento in cui sono all'opera due differenti artisti, anche se nello stesso complesso. In ogni caso non è scontato che i pittori dell'epoca fossero sempre rigorosi nel cercare strette corrispondenze iconografiche tra le varie parti di un polittico. Pensiamo solo a due casi di massima rilevanza, che come abbiamo detto devono essere ben noti ai due maestri qui coinvolti. Il primo è quello del *polittico Quaratesi* di Gentile, un tempo sfavillante nella stessa chiesa del trittico ora al Bargello. Nella predella dedicata proprio a san Nicola vediamo la figura del protagonista abbigliata in modi differenti, sia rispetto al registro principale, sia all'interno delle varie storie, anche quando presenta abiti vescovili. L'altro esempio, per certi versi ancor più significativo, è quello della pala di realizzata da Domenico Veneziano per Santa Lucia dei Magnoli, manifesto della 'pittura di luce'. Anche qui il san Zanobi presenta un diverso abbigliamento nel pannello degli Uffizi e nella tavoletta di Cambridge, già parte della predella. Differenze tra la figura maggiore e quella della relativa storia si colgono anche nella fisionomia del Battista, al di là della diversa età in cui è rappresentato, ma è in tutta la predella che Domenico inserisce aureole diverse da quelle della tavola soprastante. E vale la pena ricordare che stiamo parlando di due tra i massimi pittori del Quattrocento, oltretutto particolarmente attenti alla resa naturale delle cose⁹².

⁹² Qualche anno dopo, nel contesto bolognese in cui lavorerà Giovanni Francesco da Rimini, anche Marco Zoppo introdurrà, nel polittico del Collegio di Spagna, soluzioni differenziate nei nimbi degli scomparti centrali e i quelli delle parti minori (predella, cimase e pilastri).

Senza voler arrivare ad alimentare la mia ipotesi con dosi eccessive di sicurezza, si può ancora fare qualche considerazione sul significato che potrebbe avere una collaborazione tra Giovanni di Franco e Giovanni Francesco da Rimini. Che quest'ultimo guardi con interesse al maestro fiorentino risulta palese e come abbiamo detto è già stato sottolineato; gli interessi dei due pittori alla metà del sesto decennio sono coincidenti, e il fiorentino può anzi intendersi come un tramite per l'avvicinamento di Giovanni Francesco ai modelli alti di un Piero o un Veneziano. La pittura di Giovanni di Franco, nitida e rigorosa, ma allo stesso tempo molto grafica, pungente e dettagliata, è quanto di più vicino si possa trovare a Firenze – seppur ad un diverso grado di cultura e di qualità – rispetto a quella del riminese, e ce ne accorgiamo anche confrontando il paesaggio della *Pietà* di Hannover, di quest'ultimo, con gli stessi borghi arroccati sui colli lontani nella bellissima tavola del Louvre con la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, opera del pittore toscano prossima alla predella Buonarroti; un ultimo piccolo indizio, forse irrilevante ma a mio parere suggestivo, è infine in quella nuvoletta che compare sulla destra nella terza scena della predella Buonarroti, forse la più prossima in tutta la pittura del Quattrocento – e i casi davvero simili sono assai pochi – a quelle che vediamo in quasi tutte le opere successive del collega romagnolo.

Nella Firenze di questi anni la realtà della bottega è particolarmente rilevante a livello sociale, e quel poco che sappiamo restituisce un'immagine assai vivace delle attività ad essa legate, con fitti rapporti di collaborazione e di scambio⁹³. Senza considerare l'inevitabile apprendistato dei giovani aspiranti artisti presso maestri già avviati, non sono rare le associazioni tra due o più pittori, con evidenti finalità di tipo economico prima che artistico; è il caso, ad esempio di Domenico di Michelino e Domenico Zanobi (alias Maestro della natività Johnson), che condividono la bottega dal 1467 al 1480⁹⁴, o della società formata da Zanobi di Migliore, Piero di Lorenzo del

⁹³ Di particolare interesse risultano le molte notizie contenute nel libro di memorie che Neri di Bicci raccolse durante più di vent'anni (Neri di Bicci, *Le ricordanze*, 10 marzo 1453 - 24 aprile 1475, a cura di B. Santi, Pisa, 1976. Sui meccanismi della bottega fiorentina quattrocentesca si veda Bernacchioni 1992 [a], pp. 25-33.

⁹⁴ *Ivi*, p. 27.

Pratese e Pesellino nel 1453⁹⁵. Nello stesso contesto imprenditoriale è piuttosto frequente tra due maestri la spartizione degli interventi in una pala d'altare, che prima di essere un'opera d'arte è pur sempre una prestazione di lavoro. «La predella costituiva una parte meno importante che si poteva perciò affidare ad allievi e collaboratori, fissi o occasionali»⁹⁶. Così nella *pala Chellini* a San Miniato, dipinta da Domenico di Michelino, opera nel gradino il citato Domenico di Zanobi⁹⁷, mentre in anni più avanzati il prolifico Ghirlandaio affiderà la grande predella dell'*Adorazione dei Magi*, oggi al Museo degli Innocenti, a Bartolomeo di Giovanni, specializzato nei piccoli formati⁹⁸. Sono solo alcuni tra tanti esempi, e questa prassi continuerà ancora per lungo tempo e certo non solo a Firenze, come dimostra anche solo l'altissimo esempio bolognese del polittico Griffoni, in cui sarebbe riduttivo riconoscere a Ercole de' Roberti il ruolo di semplice assistente.

Niente di strano allora se un fiorentino come Giovanni di Franco divide parte del suo lavoro con un forestiero a cui non mancano doti artistiche e nemmeno imprenditoriali, visto che anche a Bologna lo vedremo spartirsi un'importantissima commissione col pittore più attivo per il comune, Tommaso Garelli⁹⁹. Probabilmente anche per assecondare la sua propensione agli spostamenti Giovanni Francesco ha sviluppato nel tempo una buona capacità di adattarsi ai vari contesti; questo emerge dai dati stilistici, e forse appunto, da quanto ci è dato interpretare, dalle sue vicende lavorative. Riprendendo le parole di Mauro Minardi, nel percorso del romagnolo per

⁹⁵ Lachi 1995, pp. 22-24.

⁹⁶ Pons 1992, p. 35.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Berenson (1932, pp. 243, 354) ipotizzò un caso simile di collaborazione tra Giovanni Francesco e Matteo da Gualdo nel trittico dell'Arcivescovado di Spoleto, già attribuito al solo Matteo (Berenson 1909, p. 200), di cui abbiamo parlato in precedenza. Tale ipotesi era frutto di una diffusa convinzione – col tempo nettamente ridimensionata se non quasi del tutto abbandonata – che il riminese fosse molto legato alla scuola umbro-marchigiana, e lo stesso conoscitore già aveva proposto di vedere stretti rapporti, anche di discepolato, con maestri quali Boccati, il pittore di Gualdo Tadino, e soprattutto Girolamo di Giovanni (Berenson 1907, pp. 131-134). Per una più aggiornata lettura del trittico spoletino si veda Zeri 1961, ried. 1992, p. 84.

certi versi «entra in gioco soprattutto la ricettività quasi camaleontica che egli rivela nel convenire alle diverse congiunture in cui si trova ad operare e sarà forse più un fatto di scaltrezza professionale che di intelligenza di fronte a fenomeni che comunque lo vedono agire in un ruolo subordinato, di secondo piano, ma ci svela una sensibilità attentamente percettiva del rapido volgere del gusto e delle tendenze locali questo fare che vuole emulare, cogliendone talora solo gli aspetti epidermici o vistosi, un Jacopo Bellini o, se pensiamo alla predella con due *Storie di san Nicola* e una *Pietà*, un Giovanni di Francesco»¹⁰⁰. È un atteggiamento, questo, che potrebbe aver appreso anni addietro, dai contatti con Squarcione suggeriti dai documenti padovani, per quanto non sia facile riscontrare nelle sue opere iniziali caratteri per così dire squarcioneschi, a meno che non li si voglia intendere in senso vivarinesco, secondo l'interpretazione longhiana che abbiamo già ricordato. Dallo Squarcione potrebbe però aver imparato ad attingere senza imbarazzo a più fonti, cercando di fondere tendenze lessicali diverse in un linguaggio comunque sempre personale e riconoscibile.

Per questo motivo nell'ambito dell'esperienza fiorentina lo sguardo vigile di Giovanni Francesco pare cadere, oltre che sui maestri già ricordati, su quanto viene prodotti da quel circolo molto attivo di artisti più o meno rilevanti che gravitano intorno all'importante figura di Filippo Lippi, grande inventore in pittura di nuove iconografie e composizioni che faranno scuola.

Abbiamo accennato brevemente all'importanza di modelli lippeschi, oltre che di quelli scultorei, per le *Madonne* a mezzo busto dipinte dal romagnolo a Bologna, ma va spesa qualche parola anche su un nuovo genere che solo da questo momento sembra entrare nel suo repertorio. Si tratta delle *Adorazioni del Bambino*, la cui iconografia, nelle diverse versioni di sua mano, pare derivare più che dalle *Madonne dell'umiltà* di tradizione veneta, da esempi fiorentini.

Prendiamo uno dei tre dipinti con questo soggetto realizzati dal pittore riminese e giunti sino a noi, *l'Adorazione del Bambino con sant'Elena e san Giovannino* dell'High Museum di Atlanta. Prima di tutto va notato che la principale fonte iconografica è individuabile nelle *Revelationes* di Santa Brigida di Svezia, e

¹⁰⁰ Minardi 1999, p. 120.

specificatamente nella visione avuta a Betlemme, narrata nel capitolo XXI del settimo libro, in cui la Vergine descrive alla santa il momento della nascita di Gesù¹⁰¹. Direttamente connesse a questo testo risultano le soluzioni adottate nel gruppo principale: il Bambino nudo e pulito, adagiato sul terreno e circondato da un forte alone di luce, la Madre inginocchiata e in preghiera, con mani giunte e capo abbassato. Si tratta di un tema assai fortunato lungo il Quattrocento, che si affianca a quelli già consolidati e più spiccatamente narrativi della *Natività*, dell'*Adorazione dei Pastori* o dell'*Adorazione dei Magi*, dando vita a varie contaminazioni. Ciò appare evidente confrontando quella di Atlanta con altre opere di Giovanni Francesco: da una parte abbiamo i dipinti analoghi di Le Mans e della Pinacoteca Nazionale di Bologna, prodotti autonomi, legati dalla stessa iconografia e prossimi anche per risultati stilistici, mentre dall'altra troviamo la *Natività* inclusa nelle *Storie della Vergine* al Louvre, ancora intrisa di vari motivi belliniani, compreso il corteo dei Magi, o quella di Avignone, scomparto di predella che sembrerebbe rappresentare una situazione di transizione iconografica (e stilistica), in cui non mancano il tradizionale annuncio dell'angelo al pastore o la capanna (in perfetto stile veneziano-padovano anni Quaranta), ma dove le figure centrali ben riflettono il testo brigidino (e direi anche una plasticità più marcata, o se vogliamo, più toscana).

L'inevitabile diffusione di variazioni sul tema porta anche Giovanni Francesco ad inserire con una certa libertà vari particolari, come notiamo all'interno del gruppo piuttosto omogeneo di Le Mans - Atlanta - Bologna. Comuni alle tre tavole sono ad esempio la mancanza del san Giuseppe, della coppia di animali domestici, della capanna, ma soprattutto spicca la presenza del san Giovannino, che rende tali lavori ben accostabili ad un contesto fiorentino. Proprio Firenze sembra il terreno ideale per la codificazione di nuovi modelli di *Adorazione*, dove in particolare prende piede l'inserimento del giovane Battista, patrono della città¹⁰². Qui, nei decenni a cavallo della metà del Quattrocento, un ruolo fondamentale sembra spettare a Filippo Lippi, il cui esempio più noto resta l'*Adorazione* per la cappella di Palazzo Medici, ora a Berlino, opera storicamente importante e davvero densa di rimandi simbolici. Allargando lo

¹⁰¹ Lachi 1995, pp. 47-48.

¹⁰² *Ibidem*.

sguardo alla produzione dei maestri gravitanti intorno al frate carmelitano, e senza allontanarci da questa tipologia iconografica, ci si accorge di quanto siano numerosi i dipinti che mostrano varie affinità con le tavole di Giovanni Francesco da Rimini qui considerate. Tralasciando i lavori più dozzinali, come quelli catalogati sotto il nome di Pseudo-Pierfrancesco Fiorentino, può essere utile un confronto con la produzione del Maestro della *Natività di Castello*¹⁰³. Le sue *Adorazioni* del Museo Civico G. Fattori di Livorno, di collezione privata svizzera, dell'Huntington Museum di San Marino (CA), dell'Accademia a Firenze, mostrano ad esempio, oltre ad un'analoga dipendenza dal testo di santa Brigida, la presenza del san Giovannino. Anche la stessa composizione risulta assai vicina, e nel quadro di Livorno le tangenze con Giovanni Francesco sembrano suggerite anche da dettagli come il paesaggio collinare, la città turrita, o le grandi mani mollemente connesse agli avambracci della Vergine, tanto da far sospettare che siamo di fronte a risultati paralleli, nati o almeno concepiti nello stesso ambiente culturale.

Tra le tre versioni di Giovanni Francesco la tavoletta di Le Mans¹⁰⁴ è da credere per vari motivi la più antica. Solo qui il Bambino è sveglio e adagiato sul lembo del manto della Madre, come accade in numerosi esempio fiorentini¹⁰⁵, mentre ad Atlanta e Bologna, in tempi meno prossimi al soggiorno toscano, vediamo complicarsi gradualmente sia gli aspetti iconografici e simbolici, sia inevitabilmente quelli compositivi. Ecco dunque aggiungersi il Padre Eterno, la chiesa (particolarmente monumentale nella tavola bolognese), e le figure di eremiti, frati o pellegrini che animano l'aspra conformazione rocciosa, ad Atlanta, o la più dolce collina, a Bologna; e se già nel dipinto americano il Bambino appare addormentato, prefigurando il sacrificio, in quello felsineo è inoltre appoggiato su un cuscino significativamente rosso e su un ceppo che rimanda al legno della croce, mentre due angeli in alto portano simboli della passione. In quest'ultima tavola appaiono particolarmente forti anche i riferimenti al

¹⁰³ *Ivi*, pp. 47-58.

¹⁰⁴ La tavola, pervenuta al Musée Tissé nel 1863 con la vendita della collezione Fouret, è attribuita al riminese per la prima volta da Logan Berenson (1908, p. 163) in un articolo erroneamente siglato G.C. (Guido Cagnola).

¹⁰⁵ Si vedano le osservazioni di M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, p. 53 nota 16.

Battesimo¹⁰⁶: il Battista è rappresentato un po' meno fanciullo, con un aspetto ed un atteggiamento simili a quanto si vede nel Battesimo di collezione privata, opera dello stesso momento più maturo, in cui i due angeli in preghiera che tengono le vesti di Gesù sulle rive del fiume Giordano fanno pensare a quelli inseriti come testimoni della nascita nel quadro di Bologna.

Le tre *Adorazioni* possono dunque disporsi cronologicamente su una linea in cui si comincia con quella di Le Mans per passare da quella di Atlanta arrivando infine a quella bolognese, e gli indizi possono trovarsi oltre che sul piano iconografico anche sul quello puramente pittorico. Basti considerare la soluzione adottata per il suolo, un prato tardogotico molto simile nelle prime due, che nella terza è sostituito da un aspro terreno, vagamente accostabile alle soluzioni di Zoppo. Similmente si inasprisce il paesaggio sullo sfondo, con le caratteristiche conformazioni rocciose costellate di edifici e figurini lontani. La monumentalità dei personaggi principali diviene gradualmente più accentuata, i panneggi si fanno più scultorei, le tinte si arricchiscono e la luminosità denota una maggior attenzione ai valori atmosferici.

Non è ancora il momento però di parlare delle opere emiliane. Ancora entro l'esperienza fiorentina credo possa inserirsi il solo quadro di Le Mans, che propone ancora soluzioni poi abbandonate dal pittore, come la selva regolare e vagamente prospettica di matrice veneta, assai frequente nei prodotti vivarineschi e già inserita da Giovanni Francesco nel trittichetto di collezione privata. Le stesse tipologie dei volti, in particolare del Bambino, non sono ancora quelle più taglienti, a volte aspre, dei suoi lavori più tardi – si pensi anche solo ai personaggi del pannello bolognese datato 1459 – ma si accostano più facilmente al trittico perugino o ancor meglio alla *Natività* di Avignone, dove ritroviamo una Madonna quasi sovrapponibile, oltre a piccole tracce di quei tipici fili d'erba resi con un tratteggio incrociato, quasi un reticolo vegetale, soluzione che domina nel quadro di Le Mans culminando poi in quello di Atlanta e nei due pannelli già a Zanesville.

Fatte queste considerazioni iconografiche e stilistiche, e tenendo conto anche della monumentalità ancora contenuta rispetto alle variazioni posteriori sullo stesso

¹⁰⁶ Lachi 1995, p. 52.

tema, ritengo che l'*Adorazione* del Musée Tessé possa collocarsi alla metà del sesto decennio o poco dopo, ulteriore frutto dell'aggiornamento avvenuto a Firenze, dove probabilmente è stata realizzata.

Per scoprire altre tracce di Giovanni Francesco nella città medicea non possiamo invece contare sull'affresco che ornava un tabernacolo a pochi passi dal campanile di Giotto, ora staccato e conservato dentro la sede attigua dell'Arciconfraternita della Misericordia, in piazza Duomo. Il dipinto, raffigurante la *Madonna in trono col Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate*, dopo diverse attribuzioni, tra cui quella a Verrocchio, è stato assegnato con convinzione al riminese da Luisa Vertova¹⁰⁷ sulla base di confronti in realtà piuttosto generici. La nicchia con la conchiglia non è certo prerogativa del romagnolo, e se anche il volto della Vergine è particolarmente simile a quello della Madonna già Brancadoro e poi Altomani, in buona parte del dipinto non si ritrovano i caratteri che rendono la mano di Giovanni Francesco particolarmente riconoscibile, specialmente nelle opere della fase matura o tarda. Bisogna piuttosto pensare ad un prodotto di cultura più spiccatamente fiorentina, in una fase di transizione tra la generazione di Lippi, Domenico Veneziano, o del Maestro di Pratovecchio, e quella di Verrocchio, dei Pollaiuolo, o di Francesco Botticini¹⁰⁸.

Questa breve indagine fiorentina potrebbe fare un minimo di luce sull'inserimento del riminese nel circuito dei pittori locali, e soprattutto su quanto sia costante anche qui la sua attenzione nei confronti delle più varie proposte artistiche. Ancora una volta possiamo immaginare solo per via ipotetica il motivo del suo ennesimo spostamento, verso Bologna. Può ad esempio aver influito una raccomandazione da parte delle Domenicane del Maglio ai confratelli della casa madre dell'ordine, nella cui chiesa resta ancora parzialmente una delle sue opere più impegnative, la tavola datata 1459.

Secondo un'altra ipotesi, che non contrasterebbe con la precedente, potrebbe risultare fondamentale la più che probabile presenza a Firenze del bolognese Tommaso

¹⁰⁷ Vertova 1996, pp. 3-8.

¹⁰⁸ Un verosimile gruppo di opere dello stesso eccentrico autore – quasi un Matteo da Gualdo fiorentino – è già stato abbozzato a suo tempo da Longhi (1952, pp. 36-37 nota 19), e ripreso da Zeri (1976, pp. 91-92). Si veda anche Dalli Regoli 1988, p. 97, figg. 50-54.

Garelli. A lui va infatti riferita una serie di disegni conservata al Gabinetto degli Uffizi, databile verso la metà del sesto decennio, dove non mancano veri e propri appunti grafici da opere fiorentine, specialmente donatelliane. Come si dirà più avanti, il suo ritorno a Bologna – di cui il primo frutto dovrebbe essere nel 1457 il polittico ora nella seconda cappella destra di San Petronio – potrebbe coincidere con l'arrivo del riminese, magari conosciuto nella città medicea¹⁰⁹. Nell'ottica di un comune viaggio verso il 1456-57, assumerebbe particolare significato la commissione relativa alla decorazione della cappella petroniana di Santa Brigida, che affidata al Garelli nel 1459, è da questi subappaltata per metà al collega romagnolo. Se per il forestiero Giovanni Francesco può essere vantaggioso contare su un referente locale, tanto più trattandosi – come nel caso di Garelli – di un pittore assai ben relazionato con le alte sfere del comune, Tommaso potrebbe giocare una duplice carta: il suo rinvigorito bagaglio figurativo, ottenuto 'risciacquando i panni in Arno', e la collaborazione con un pittore ormai maturo, in grado di produrre opere di alta qualità e dai complessi riferimenti culturali.

Di Garelli parleremo ancora, ma per ora possiamo ancora aggiungere che il suo ritorno a Bologna potrebbe inoltre fornire l'occasione a Giovanni Francesco per allontanarsi da un mercato particolarmente saturo di maestranze locali, dove può essere difficile per uno straniero riuscire a portare avanti una propria attività senza legarsi in modo subordinato ad una bottega indigena come potrebbe essere, ad esempio, quella prestigiosa di un Lippi, o una di quelle attardate ma comunque attivissime di un Neri di Bicci o di un Domenico di Michelino, o ancora, come si è tentato di suggerire, di un Giovanni di Franco.

¹⁰⁹ Per la ridefinizione cronologica di cui tengo conto in queste pagine, rilevante per comprendere il panorama bolognese in cui opera anche Giovanni Francesco da Rimini, e per il problema dei disegni, rimando a G. A. Calogero, in corso di pubblicazione.

CAPITOLO III

L'approdo a Bologna: la fase matura e appunti per una fortuna locale

Siamo giunti dunque all'ultima tappa di questo percorso, particolarmente significativa per la durata, la quantità di opere prodotte, e per essere quella in cui Giovanni Francesco sembra aver finalmente lasciato, come si dirà, qualche riflesso tangibile.

La realtà in cui viene a trovarsi il pittore viaggiatore è ben diversa da quella lasciata a Firenze. Le imprese artistiche sono molto più slegate tra loro, senza il mecenatismo piramidale portato avanti dai Medici e dalle più importanti famiglie fiorentine. Di conseguenza, pur non mancando certe tendenze del gusto, esse sono piuttosto stagnanti in una tradizione figurativa ormai quasi fuori tempo massimo. Anche tra i rappresentanti di quella tradizione i nomi rilevanti non sono particolarmente numerosi, e questo va a discapito della concorrenza e dunque della qualità media dei prodotti. A Firenze invece abbiamo visto come le tendenze più conservatrici del gusto sono comunque affiancate da correnti più di avanguardia, con un mercato artistico quasi saturo di addetti ai lavori e di commissioni, e con un gran numero di artisti di buona o ottima levatura.

Se intorno alla metà degli anni cinquanta Bologna appare dunque una piazza piuttosto periferica e attardata, non è detto che tale situazione debba restare invariata per lungo tempo. Proprio alcuni nuovi arrivi, da cui nascono nuove congiunture come quella che stiamo per prendere in considerazione, unitamente alla 'riscoperta' di opere già lasciate in anni precedenti da artefici importanti ma all'epoca di difficile comprensione, creano la situazione giusta per smuovere le acque. Il crescente potere dei Bentivoglio e delle famiglie ad essi legate, con il conseguente aumento di commissioni di rilievo, farà il resto, permettendo a quella stagione di dare i suoi frutti più alti, dal

magnifico palazzo bentivolesco, purtroppo guastato, alle imprese di Cossa e Roberti, fino agli affreschi di Santa Cecilia, ormai ai limiti cronologici di un'avventura paragonabile che a livello figurativo non teme confronti con quanto avviene nelle più prestigiose corti italiane.

Torniamo agli anni verso il 1456-58, quando presumibilmente Giovanni Francesco arriva a Bologna. Egli non è certo l'unico pittore disposto a viaggiare per lavoro, e così anche entro queste mura può trovare le opere di alcune vecchie conoscenze già particolarmente apprezzate: Paolo Uccello e Donatello, passati ormai da circa vent'anni, e soprattutto Piero della Francesca, il cui ricordo locale deve essere ancora piuttosto fresco. Accanto a queste forti presenze toscane è possibile che lo sfarzoso polittico dei Vivarini, realizzato a Venezia nel 1450 proprio quando Giovanni Francesco stava probabilmente abbandonando quelle terre, non abbia un grande effetto sul romagnolo. Un simile trionfo di colori smaglianti e intagli dorati, su cui si innesta con moderazione un monumentale linguaggio di matrice padovana, doveva aver avuto una forte impressione sull'ambiente bolognese alla metà del secolo; chi invece si era formato sui prodotti di Vivarini e d'Alemagna degli anni quaranta non è escluso possa ora trovare meno attraente quell'arte pur sempre di altissima qualità. Rispetto alle varie storie di sant'Apollonia, santa Monica o san Pietro Martire, è ora calata la poesia in favore di una più pietrosa monumentalità, che però non regge il confronto con quanto di più moderno Giovanni Francesco può aver visto nel suo itinerario tra Padova, Rimini, Perugia e Firenze. E se i Vivarini possono anche lasciare poco soddisfatto il riminese, chissà che delusione vedere ancora all'opera il bolognese Michele di Matteo, dopo aver forse conosciuto e apprezzato il suo capolavoro in Sant'Elena a Venezia.

Non andrà poi dimenticato, tra le più recenti e importanti opere di forte interesse per un pittore aggiornato, l'affresco del misterioso quanto lodato Galasso, mentre non è da escludere che all'arrivo di Giovanni Francesco possa già aver fatto ritorno in città il pittore più evoluto che operi a Bologna in questi anni, Marco Zoppo¹.

¹ Dagli studi che Giacomo Calogero sta dedicando al pittore di Cento sembra poter uscire ridimensionata la sua presenza veneziana nei secondi anni cinquanta. Pare piuttosto che dopo una presenza milanese nel novembre del 1455, testimoniata da un documento recentemente riesumato da Calogero, Zoppo possa aver puntato su Bologna. In un panorama che vede gli artisti spostarsi con più disponibilità (e

Nella città petroniana Zoppo va immaginato come un pittore già cambiato rispetto a quello che aveva realizzato la Madonna del Louvre, e le mutate firme sui dipinti in qualche modo ce lo attestano. Anche nel suo caso la formazione padovana sarà stata integrata dalla conoscenza di altri fatti, per cui nella Croce di San Giuseppe o nel polittico di San Clemente, per riprendere le fortunate parole di Carlo Volpe, «si mostra subitamente assai più di Piero che 'dello Squarcione'»². Una sua possibile presenza bolognese già negli ultimi anni cinquanta certo deve rivelarsi trainante per l'ambiente artistico più aggiornato, e potrebbe far comprendere meglio lo spostamento di datazione del polittico di Garelli nella cappella di Santa Brigida in San Petronio, che vari indizi sembrano fissare al 1457.³ Abbiamo detto brevemente dell'esperienza fiorentina di questo pittore, testimoniata dagli energici disegni degli Uffizi, ma nel polittico petroniano si ritrova una commistione di influenze particolarmente transitoria: i debiti ancora evidenti nei confronti della tradizione locale, con particolari che ricordano ad esempio Michele di Matteo, cedono altrove il passo a pensieri nuovi, come se Garelli stesse iniziando, ma con cautela, a riportare sulla tavola i suoi appunti grafici toscani. E forse qualche spunto potrebbe arrivarci anche dal rapporto già instaurato – ma è un'ipotesi – con Zoppo e con Giovanni Francesco, che sembra quasi avergli suggerito l'impostazione della Madonna centrale. In ogni caso un'opera del genere, con i suoi arcaismi e i suoi sforzi di modernità, se pensata nel 1457 (e fatta da un bolognese) rende subito chiaro come già entro il sesto decennio si stiano gettando le basi per un rinnovamento che nel giro di non molti anni avrà un suo primo culmine con Francesco del Cossa.

Se è esatta questa visione un po' anticipata dei primi seri rivolgimenti della pittura bolognese quattrocentesca, allora acquistano ancor più valore i brevi ma acuti cenni di Romano a proposito di un «confuso nodo di problemi che lega i primi passi della tarsia padana a un inesplorato punto di incrocio tra squarcionismo e cultura pierfranceschiana, nel decennio 1450-1460, sulle strade che uniscono Padova, Ferrara,

imprevedibilità) di quanto solitamente immaginiamo, non è improbabile che egli faccia delle soste anche in altri centri, come ad esempio Ferrara, che resta pur sempre a breve distanza da Bologna.

² Volpe 1958, ried. 1993, p. 155.

³ Calogero in corso di pubblicazione.

Modena e Bologna»⁴. In quest'ultima città uno dei momenti fondamentali di tale congiuntura sarebbe l'incontro di Garelli, Giovanni Francesco da Rimini, Zoppo e Agostino de Marchi nella cappella di Santa Brigida in San Petronio, dove nel sesto decennio ferve un'intensa attività artistica, ma non è escluso che almeno il rapporto tra quei pittori possa concretizzarsi già qualche tempo prima. Il riminese come abbiamo visto potrebbe addirittura conoscere Garelli a Firenze, e dopo un ipotetico viaggio insieme a Bologna potrebbe avvenire l'incontro con Zoppo, che a Padova non era avvenuto per motivi cronologici.

Se per Garelli, pur aggiornato con qualche sforzo sui fatti fiorentini fino agli anni Cinquanta, Zoppo si rivela ben presto un vero e proprio faro⁵, per Giovanni Francesco, già abituato a studiare le opere dei migliori maestri del suo tempo, sarà importante la presenza costante di un pittore così colto, intelligente e tecnicamente assai dotato, in grado di tenere alti gli stimoli in un ambiente altrimenti ancora propenso a guardarsi indietro. I riflessi del pittore centese non mancano nei prodotti del romagnolo, che però, ormai lo sappiamo, tende a rileggere tutti gli spunti esterni con una grammatica pienamente personale. In ogni caso la sua arte e, ad un livello più alto e spregiudicato, quella di Zoppo, non devono apparire ai bolognesi del 1460 così lontane tra loro, similmente in rottura con la tradizione di Giovanni da Modena o dei discendenti di Jacopo di Paolo.

Spetta invece a Garelli, l'unico vero autoctono, fare da tramite tra le due generazioni culturali, rivelando più di qualunque altro pittore locale questo passaggio mentale. Non così accade negli stessi anni a Michele di Matteo, che dopo una lunga attività piuttosto coerente e con rilevanti momenti qualitativi, ora cerca purtroppo di rincorrere qualche superficiale accento di modernità, ottenendo l'effetto che potrebbe avere un anziano di qualche paese di provincia che provi ad utilizzare un italiano forbito dopo una vita passata a parlare in dialetto. Entro i margini cronologici di queste

⁴ Romano 1984, p. 269.

⁵ Ne è prova eloquente il polittico frammentario di cui facevano parte, tra gli altri, un pannello in collezione Alana e vari santini nel Museo di Santo Stefano a Bologna: quanto resta è sufficiente per riconoscerne il modello indiscusso nel polittico del Collegio di Spagna di Zoppo (M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 271-278; Calogero in corso di pubblicazione).

vicende, indicativamente tra la metà del sesto decennio e la fine di quello successivo, altri episodi vengono ad inserirsi con più o meno rilevanza. Tra questi vale la pena ricordare, per meglio comprendere la varietà delle proposte, la presenza di alcune opere della bottega vivarinesca, ricostruibili solo da alcuni indizi comunque significativi⁶, o quella documentata di Francesco del Cossa già nel 1462. E non mancano testimonianze più singolari, prodotti di notevole interesse che costituiscono isolati brandelli di una realtà giunta fino a noi in modo estremamente frammentario, come la pala con i santi Ludovico, Francesco, Bernardino e due donatori delle Collezioni Comunali d'Arte⁷, quasi a metà strada tra i Vivarini e Piero della Francesca, da leggersi in parallelo con i prodotti della bottega degli Erri⁸.

L'attività dei modenesi Agnolo e Bartolomeo mostra forte tangenze con i principali fatti bolognesi di questi anni, e risulta sempre validissimo il confronto tra la pala dell'Oratorio della Morte della Galleria Estense e quella del Collegio di Spagna di Zoppo⁹. Non mancano poi punti in comune con Giovanni Francesco, che vanno anche più indietro rispetto al suo momento emiliano, visto che le vivaci storiette del dossale di san Pietro Martire nella Galleria Nazionale di Parma, opera tra le più antiche degli Erri, sembrano quasi una versione emiliana delle Storie della Vergine al Louvre, come già notava Benati¹⁰. I confronti possono essere numerosi, e mi limito a proporre qualche caso a mio avviso particolarmente interessante. Accostando ad esempio la Presentazione di Gesù al tempio parigina alla scena in cui san Pietro Martire adora il Crocifisso, si vede un identico modo affatto pseudo-rinascimentale di concepire l'architettura del tempio a pianta centrale; così l'impostazione del Gesù fra i dottori del Louvre ricorda quella con la Vestizione del santo a Parma, dove non troviamo la soluzione prospettica del soffitto cassettonato e decorato a stelline, che sarà però più volte riproposta dagli Erri in opere successive, oltre che da Giovanni Francesco stesso nella tavoletta oggi a Pesaro. Soffitti molto simili, sia per la tipologia sia per la resa scorciata, si vedono poi

⁶ Cavalca 2008, pp. 39-59.

⁷ Medica 1997, pp. 65-73; *Idem* 2007, pp. 14-16.

⁸ Sull'attività degli Erri si veda Benati 1988.

⁹ Volpe 1979, ried. 1993, pp. 150-151 nota 1; Benati 1988, pp. 38-42.

¹⁰ *Ivi*, p. 80.

nelle tavole parigine con la Nascita della Vergine o con la sua Presentazione al Tempio, e nelle tavole parmigiane in cui san Pietro risana un personaggio illustre o resuscita un bimbo finito nel fuoco, mentre forti analogie con i prospetti esterni degli edifici dei modenesi si colgono, oltre che nella Visitazione del Louvre, in varie illustrazioni del codice mantovano qui attribuite a Giovanni Francesco.

Non è difficile accorgersi della forte somiglianza culturale tra le due serie, rivelatrice di una comune dipendenza sia dalle gustose narrazioni dei complessi agiografici vivarineschi degli anni quaranta, sia dalle indagini para-prospettiche di Jacopo Bellini¹¹. Sono tuttavia percepibili significative differenze mentali: se le storie della Vergine del riminese appaiono «come il più esemplare precipitato stilistico di una congiuntura culturale (...) che nelle due botteghe veneziane e concorrenti di Jacopo Bellini e di Antonio Vivarini identificava i propri poli di oscillazione»¹², riproponendone i modelli con una lucidità talvolta anche piuttosto rigida, nel dossale di Parma le stesse premesse vengono reinterpretate in modo più libero e quasi giocoso, con una maggiore profusione di dettagli descrittivi. La complessità di queste ricche pagine miniate su tavola mi sembra ben esemplificata dalla scena in cui un duplice san Pietro Martire doma durante una predica un cavallo imbizzarrito per poi ridare la parola ad un muto: se nel primo piano si erge il santo vivarinesco, reso in un voluminoso profilo assai simile a quello di molti personaggi della serie mariana di Giovanni Francesco, più in là domina la prospettiva belliniana di un Palazzo Ducale veneziano un po' camuffato per essere sistemato in una piazza padana; e se poteva apparire esagerata la compattezza del coro angelico nell'Incoronazione Alana del romagnolo, con quelle numerose testine che si nascondono a vicenda, cosa pensare della massa indefinita di cappucci e volti frammentari che accorrono alla predica? Infine, sotto l'oro che ha rubato il posto al cielo azzurro delle storie della Vergine, il pericoloso inserto del cavallo col suo cavaliere sembra ancora ricollegarsi alla forza espressiva del cruento san Giacomo che lo Pseudo Jacopino aveva affrescato in tempi ormai lontani nel tempio agostiniano di Bologna.

¹¹ *Ivi*, pp. 78-81, con una datazione, per il dossale di Parma, all'inizio degli anni cinquanta, dunque di poco successiva alla tavolette di Giovanni Francesco.

¹² Tumidei 1999, p. 63.

A leggere d'un fiato tutte queste storie del martire domenicano si ha l'impressione che quella cultura veneziana e padovana del quinto decennio venga ad inserirsi tra la tradizione più vivace del gotico emiliano e quella dei maestri di prospettiva che sull'esempio di Piero sapranno dare nuova linfa all'arte padana, come già dimostra, nella prima parte del settimo decennio, il polittico dell'Oratorio della Morte. Non sarà dunque un caso se già in certi fondali cittadini del dossale di Parma sembra di cogliere, per quanto ancora timidamente morbida, la rigorosa astrattezza delle quinte tra cui Domenico Veneziano racchiude il teatrale *Miracolo di san Zanobi* di Cambridge, o della metafisica veduta di Arezzo inserita da Piero nel suo monumentale ciclo di affreschi. Riferimenti alti che saranno decisamente dominanti nella pala della Morte, come emerge bene dall'intensa lettura in chiave filo-toscana fatta da Benati¹³, applicabile, con qualche variante, anche all'attività bolognese di Giovanni Francesco.

Tornando all'anonima pala delle Collezioni Comunali d'Arte, le cui forti tangenze con la fase iniziale degli Erri, già individuate con confronti inequivocabili¹⁴, la farebbero pensare davvero bene tra il dossale di san Pietro Martire e il polittico dell'Oratorio della Morte, possiamo segnalare il tentativo, da parte di Zucchini, di avvicinarla alla maniera di Giovanni Francesco¹⁵; se non è certamente pensabile un'attribuzione al riminese, tale proposta ha se non altro il merito di ricondurre in una simile congiuntura le due esperienze, infatti la tavola con i Tre santi francescani, databile verso la fine del sesto decennio, risulta coeva agli esordi bolognesi del maestro romagnolo.¹⁶

È giunto il momento di affrontare più direttamente le opere realizzate da Giovanni Francesco in questi anni, in cui confluiscono le varie specificità derivate dalle esperienze precedenti, dando vita a quello che possiamo intendere come lo stile più maturo del pittore. In generale non assistiamo ad un semplice incremento dei dati più moderni, quanto piuttosto ad una sublimazione di alcune tendenze più aggiornate,

¹³ Benati 1988, pp. 39-60.

¹⁴ Medica 1997, p. 69.

¹⁵ Zucchini 1935, pp. 14-16; Medica 1997, p. 70.

¹⁶ Per una breve ma utile panoramica sulla più moderna cultura figurativa bolognese negli anni che ci interessano si veda M. Medica 2007, pp. 3-21.

reinterpretate attraverso un'attenzione ancor più decisa alla qualità materiale della pittura, che per certi versi potrebbe far pensare, non senza possibili fraintendimenti, ad un ritorno verso superati arcaismi tardogotici. Non deve però ingannare, ad esempio, il recupero di una tipologia di aureola già diffusa in tempi passati, per cui vediamo in vari casi abbandonare lo scorcio prospettico in favore di una piatta decorazione punzonata identica a quelle, per citare un caso, del Maestro del Trittico di Imola. Tale soluzione, comunque già anticipata nella predella fiorentina dedicata a san Nicola, compare accanto ad un uso più generoso dell'oro in varie opere che restano comunque tra le più monumentali del romagnolo, con evidenti suggestioni da maestri tutt'altro che attardati quali, ancora una volta, Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Donatello o Luca Della Robbia. Lo stesso vale per l'accentuarsi di un approccio disegnativo più secco e grafico o di una cromia più accesa e smaltata, che vanno di pari passo con un arricchimento in termini di indagini naturalistiche, luminose e spaziali.

Giunto dunque a Bologna negli ultimi anni del sesto decennio, l'inserimento di Giovanni Francesco nell'ambiente bolognese deve avvenire in maniera abbastanza felice ed efficace se nel 1459 firma e data la tavola del Museo di San Domenico e partecipa alla campagna di decorazione della cappella di Santa Brigida in San Petronio.

Possiamo partire proprio da questa importante quanto problematica vicenda, ricostruibile purtroppo solo grazie ad alcuni documenti che hanno permesso di formulare ipotesi non sempre concordanti, per cui conviene cercare di mettere brevemente ordine, per quanto possibile, ai dati in nostro possesso.

Il 31 maggio del 1459 Garelli ottiene dai fratelli Jacopo e Bartolomeo Maineri, per la cifra di 40 lire, la concessione dell'appalto relativo alla decorazione di una parte della cappella di Santa Brigida¹⁷. Il 14 giugno dello stesso anno, Giovanni Francesco riceve dodici ducati d'oro per dipingere l'altra "mità de la chapella di santa Brigida"¹⁸. Tra il 1461 e il 1462 i Fabbricieri pagano invece "maestro Marcho di Rugiero dipintore per una spaliera e uno banchale a la figura di s. Petronio e arma del Leghato"¹⁹. Sono questi i dati che hanno permesso a Giovanni Romano di collegare l'intervento zoppesco

¹⁷ Filippini-Zucchini 1968, p. 159.

¹⁸ *Ivi*, p. 90.

¹⁹ *Ivi*, p. 117.

ai lavori della cappella della santa svedese, per i quali l'8 novembre 1458 era già stato elargito un compenso ad Agostino de Marchi, incaricato di realizzare metà del coro ligneo della stessa cappella²⁰.

Come già sottolineava Romano, l'attuale presenza sulle pareti della cappella di Santa Brigida di affreschi realizzati in anni precedenti da altre, sembrerebbe la conferma inequivocabile del fatto che la commissione del 1459 non fosse andata in porto²¹. Nell'Ottocento Gaye aveva però pubblicato una lettera di Giovanni Francesco ai Fabbricieri, in cui chiedeva di poter «seguire la dicta capella», promettendo di condurla a termine con «honore». In alternativa, il riminese pretendeva un risarcimento per le varie spese sostenute e per aver già eseguito un «quadro» come saggio.

A rivedere il testo della missiva sembra inequivocabile che qualcosa fosse stato fatto, se solo rileggiamo questo passo, che per noi pare una vera e propria dichiarazione: «Item haveti fatto el principio de la volta de la detta cappella, quello che la merita el poteti vedere»²². Purtroppo la lettera non è datata, se non con un 1471 scritto da altra mano, oltre che improbabile, visto che a quella data il pittore risulta già defunto, come sappiamo da un altro documento del dicembre del 1470, in cui Garelli, ancora in riferimento a quell'impresa interrotta, chiede che il denaro anticipato a suo tempo dai fabbricieri gli venga condonato, spiegando tra l'altro che i quattro ducati d'oro girati al riminese non sono recuperabili per l'avvenuta morte del collega, per di più senza possibilità di rivalersi su alcun bene lasciato.

Credo che i fatti siano andati in questo modo: in un primo tempo l'incarico della decorazione è affidato per metà ai Maineri e per metà a Garelli; quest'ultimo convince i Maineri a cedere, dietro un rimborso di denaro, la loro parte, prontamente subappaltata dal bolognese a Giovanni Francesco, con cui potrebbe essere già in buoni rapporti, e che potrebbe aver avviato l'affrescatura sulla volta, come è normale che sia. Questo spiega anche la presenza degli affreschi più antichi sulle pareti, dove i nuovi lavori non arrivarono mai.

²⁰ Romano 1984, p. 269.

²¹ Romano 1984, p. 275, nota 3. Si veda anche Cavazza 1904, pp. 165-166; Filippini, Zucchini 1968, p. 161; Delucca 1997, p. 132.

²² Gaye 1839, pp. 244-246; Delucca 1997, p. 135.

Di questo pur ridotto intervento pittorico non rimane però nulla e deve dunque ritenersi perduta una possibile testimonianza dell'attività di frescante del maestro romagnolo, che avrebbe potuto forse restituirci un grado di monumentalità inedito. Possiamo ora soffermarci su un altro episodio non particolarmente fortunato, ma che almeno ci permette di ragionare anche visivamente. Si tratta di una Madonna in trono col Bambino e due angeli musicanti su cui come dicevamo il pittore pone firma e data nello stesso 1459. L'opera è stata evidentemente ritagliata da un pannello più ampio che doveva in origine costituire lo scomparto centrale di un importante polittico, giungendo fino a noi priva di una parte consistente del supporto originario, e ridotta ad un'immagine devozionale. Fu inoltre attornata da una raggiera lignea fatta su misura, arricchita con due corone d'argento, che andarono a sostituire le aureole perdute della Vergine e del Bambino, e ulteriormente munita di due cavità quadrangolari in corrispondenza degli angeli, probabilmente destinate a far passare delle assi per portarla in processione. Essendo andata perduta una consistente parte dei due angeli, questi furono nascosti con dei ridondanti intagli lignei. Durante gli ultimi interventi, non molti anni fa, la parte originale della tavola è stata liberata dagli inserti successivi e inserita su un pannello più ampio.

A giudicare da questo pezzo dobbiamo immaginare un complesso particolarmente costoso ed impegnativo, in cui il pittore doveva aver messo in gioco tutte le proprie competenze tecniche e svelato buona parte delle novità acquisite nelle varie tappe della propria carriera quasi ventennale. Il largo impiego dell'oro, che impreziosisce varie parti dipinte sulla tavola e che certamente ne rivestiva il fondo²³ —, non va certo motivato con l'eventuale arretratezza culturale del suo autore, quanto molto probabilmente con precise esigenze della committenza. Basta d'altronde soffermarsi sulla considerevole resa plastica del panneggio per comprendere quali siano i dati culturali proposti dal romagnolo, dati che puntano direttamente al proficuo confronto in atto tra scultura e pittura nella Firenze di metà secolo.

²³ Che si trattasse di un fondo oro si intuisce da alcuni residui di doratura lungo i contorni delle figure, che la deprecabile sagomatura non è riuscita ad eliminare completamente. Minime porzioni di oro restano integre ad esempio nei piccoli spazi tra le dita della mano sinistra della Vergine.

Fortunatamente, nella dispersione dei vari pezzi del polittico – perché è difficile non pensare che si trattasse di una pala d'altare con almeno altri due pannelli nel registro principale, ai lati della Madonna in trono – e nella frammentarietà del pannello in questione, le condizioni della materia pittorica sono soddisfacenti, in alcuni punti ottime, restituendoci la notevole qualità giudicabile soprattutto ad un'analisi ravvicinata. Possiamo apprezzare la profondità delle pieghe ottenute con un sapiente uso delle lacche, o la paziente meticolosità nel rendere gli effetti luminosi sulle diverse superfici, fino a ravvivare con un piccolo tocco di bianco dato a punta di pennello ogni singola perla, per non dire del sottile gioco del tratteggio che definisce i passaggi luminosi sul pomo tenuto dal Bambino, un vertice di vera 'pittura di luce'; o ancora, spicca l'attenzione nel rendere i diversi materiali, dalle perle alle gemme (rubini, smeraldi e zaffiri), dal tessuto verde della fodera con ricami preziosi (purtroppo rovinati) all'ermellino degli orli, fino al riuscito accostamento tra l'oro simulato in pittura nel fermaglio sul petto della Vergine, e quello reale che orna tutto il bordo del manto.

Sono indagini analitiche che in un certo senso fanno da comune denominatore alle due tendenze – quella tardogotica e quella rinascimentale – da sempre in gara per prevalere nell'arte umbratile del romagnolo; a ben guardare ci accorgiamo tuttavia che nella produzione di Giovanni Francesco tali interessi trovano ampia diffusione nelle opere dell'ultimo decennio di attività, mentre di fatto i prodotti giovanili sono meno preziosamente dettagliati. Il recente incontro con le mirabili opere fiorentine di Gentile sarà stato quindi influente, come suggerisce anche il puntinismo che movimenta il manto della Vergine, già presente nella Natività di Avignone e prima ancora nell'Angelo di Columbia, ma particolarmente diffuso nelle opere del settimo decennio²⁴; ben altro peso bisognerà però riconoscere ancora una volta a Domenico Veneziano, che nella rigorosa costruzione della Pala dei Magnoli non risparmia inserti preziosi 'più veri del vero', degni dei grandi maestri ponentini²⁵. E andranno ugualmente tenute presenti le analoghe interpretazioni che lascia negli stessi anni Piero della Francesca. Come si accennava poc'anzi, accanto agli stimolanti esempi scultorei di Donatello o Luca della Robbia anche simili riferimenti possono spiegare il bellissimo

²⁴ A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 317; Minardi 1999, p. 120; *Idem*, in *Il potere* 2001, p. 206.

²⁵ A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 317.

e profondo panneggio che creano le vesti della Vergine. I nomi sono quelli fatti più volte, e come sempre bisogna fare la dovuta tara, ma pare sufficientemente chiaro come l'evoluzione del linguaggio di Giovanni Francesco stia procedendo su una linea filoflorentina, con un ricordo ormai stemperato dei suoi esordi veneti. Così anche la scansione spaziale, certamente compromessa dallo stato frammentario, appare più sicura, come si può ancora percepire grazie al graduale disporsi dei vari elementi nella profondità: si inizia con i due angeli posti trasversalmente in primo piano, per procedere – accompagnati dagli strumenti musicali in scorcio – con la base del trono, con le gambe della Vergine su cui si erge statuario il Bambino, infine col busto della Madre, mentre solo la sagomatura della tavola ci dà ancora l'idea del trono in prospettiva. Difficile stabilire se esistesse una struttura architettonica retrostante, come nel trittico di Perugia, ma pare più probabile che si trattasse di un trono semplice, senza schienale, come nella più tarda Madonna di Lubiana, come quella di Garelli nel polittico in San Petronio, o in quelle di Cristoforo di Benedetto, che come diremo sembrano derivare da questi modelli.

Accanto a questa maturazione è pur vero che il suo linearismo, mai abbandonato, si sta facendo più secco e tagliente, come se all'intensificazione plastica e spaziale si affiancasse un'accentuazione grafica. Ne risulta che la Madonna del 1459 tende quasi ad assumere l'aspetto di un'icona, da imputare non solo alla scontornatura effettuata anticamente, ma anche alla durezza del disegno.

Nell'atmosfera bloccata e piuttosto rigida, quasi meccanica, che costituisce uno dei caratteri ricorrenti nell'arte del pittore romagnolo, una nota più umana e quotidiana è data dalla cura con cui gli angeli suonano i loro liuti, tenendo fra le dita una piuma, come nella prassi esecutiva del tempo. Colpisce però l'aspetto allucinato dei loro volti, quasi contratti dalla tensione, con gli occhi dalle pupille ristrette che ritroviamo in tutta la produzione della fase più tarda, e che in questa tavola distinguono anche la Madre e il Figlio. La stessa tipologia del Bambino, tipica delle opere riferibili al momento bolognese, si discosta dagli esempi precedenti, dove appare meno muscoloso e corrucciato. Le differenze si colgono se ad esempio confrontiamo il Bambino del 1459 con quelli della Natività di Avignone, del trittico di Perugia, o delle Adorazioni di Le Mans e Atlanta: essi, per quanto simili – come è inevitabile che succeda nel caso di un

pittore come il nostro – non fanno ancora del tutto parte della serie che comprende ad esempio quelli dell'Adorazione di Bologna, delle Madonne di Londra, Baltimora, collezione Altomani, e del pannello di Lubiana.

Questo genere di cambiamenti è difficilmente motivabile soltanto col soggiorno fiorentino, e qualcosa deve dunque aver influenzato i modi di Giovanni Francesco proprio nel momento di passaggio dalla città medicea a quella felsinea, e credo che possa trattarsi dell'incontro con Marco Zoppo. A ben guardare, nella sua croce dipinta del Museo di San Giuseppe si trovano tratti non distanti da quelli ora evidenziati, con profili taglienti, capelli divisi in ciocche rigide, come intagliate, e simili occhi quasi da alieni, tutte cifre che il pittore emiliano utilizzerà, senza grandi varianti, anche nelle opere successive.

Se dunque Zoppo pare essere un nuovo riferimento per il pittore romagnolo, alla luce di quanto detto bisognerà valutare l'aspetto decisamente più morbido che vediamo nell'*Adorazione* di Atlanta rispetto alla *Madonna* del 1459. Abbiamo visto come vari dettagli iconografici e stilistici consentano di inserire il quadro americano tra quelli di analogo soggetto a Le Mans e Bologna; avendo proposto per il primo una datazione verso il 1455-57, credo che subito dopo, ma prima del 1459, possa collocarsi la più ricca versione di Atlanta, che prepara infine gli sviluppi ulteriori ravvisabili nella tavola bolognese. In quest'ultima sono ormai presenti quelle caratteristiche cifre spigolose degli anni bolognesi, e una realizzazione nella città emiliana è del resto suggerita dalla sua stessa provenienza dal monastero di San Giovanni Battista, il cui titolare compare infatti con un ruolo da protagonista accanto al Bambino addormentato. Datare questo dipinto risulta più complicato per via delle ricorrenze stilistiche a cui abbiamo già abbiamo riguardo alle opere del settimo decennio. Come indicato da Minardi²⁶ potrebbe stare bene nel 1460 come nel 1465, anni in cui il pittore sviluppa ulteriormente le indagini luministiche dell'ambiente, senza peraltro abbandonare la passione ancora tardogotica per i dettagli che animano le sue ingenue vedute collinari.

Proprio nella resa dei paesaggi si percepisce una forte continuità con la tradizione, mentre scelte più mature in senso rinascimentale caratterizzano opere dove

²⁶ M. Minardi, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, p. 245.

l'architettura diventa protagonista insieme alle figure e all'evento narrato. Se prendiamo la Madonna col Bambino e due angeli di Londra, di antica provenienza bolognese²⁷, ci accorgiamo infatti di quanto siano convinti i richiami a fatti fiorentini, quasi che se volessimo pensare al suo habitat naturale, bisognerebbe puntare sicuri ai dipinti analoghi che escono dalla bottega dello Scheggia, da quelle di Filippo Lippi e Pesellino, o ancor meglio della schiera dei loro più o meno abili seguaci, all'ombra, come sempre, dei più grandi scultori del tempo. Eppure siamo negli stessi anni dell'*Adorazione* della Pinacoteca Nazionale, in un momento che possiamo fortunatamente fissare grazie alla data 1461 scritta accanto alla firma in lettere capitali, come nel cartiglio ingenuamente all'antica della Madonna di San Domenico.

Forse la sua firma in un dipinto di piccolo formato, destinato al culto privato, può testimoniare una certa consapevolezza dei propri risultati, dal momento che siamo di fronte all'opera in cui probabilmente culmina la fase della piena maturità di Giovanni Francesco. La tipologia dell'iscrizione bene si intona con lo spirito classicheggiante di tutto il dipinto, che per quanto ci è dato conoscere resta quello con i maggiori riferimenti all'antico: oltre alla firma spicca infatti la struttura architettonica, con un arco a sesto acuto movimentato da specchiature di marmi colorati e che poggia su capitelli corinzi ben definiti.

La tavola londinese raggiunge i risultati più avanzati del suo artefice anche in fatto di prospettiva e indagine luminosa, non senza contraddizioni: la luce proviene da destra, come ci viene suggerito dalla pallida ombra proiettata dalla Madonna sulla parete della nicchia o dalle ombreggiature sugli incarnati dei personaggi, ma parallelamente, a fare da contrappeso a questi indizi di modernità, notiamo l'assenza di qualunque accenno all'ombra delle gambe del Bambino, pur poggiato in modo scultoreo sul parapetto.

E ancora, pur se in maniera intuitiva ed impacciata, la modanatura che in alto incornicia la nicchia è resa prospetticamente, cercando di tener conto della visione scorciata dovuta alla concavità della struttura architettonica. I dentelli diventano qui anche il luogo in cui il pittore mette in evidenza il proprio interesse per lo studio della

²⁷ Nel 1777 viene vista da Marcello Oretti nella collezione Hercolani.

luce, raramente così analitica, e che conferisce una fisicità notevole ai dischi prospettici riflettenti delle aureole.

Tali approfondimenti tornano in modo simile in un'altra tavoletta di provenienza bolognese, raffigurante il miracolo dei pani di san Domenico, ora nella Pinacoteca Civica di Pesaro. Qui ritorna il pavimento a scacchiera bianca e rossa già utilizzato più volte, nelle Storie della Vergine al Louvre e nel trittico di Perugia, ma ora la prospettiva sembra diventare la vera protagonista del dipinto, definendone i motivi architettonici e decorativi e governando ogni oggetto inanimato. Ripensando inevitabilmente alle lance spezzate nelle incantate visioni dell'uccellesca Battaglia di San Romano, vediamo i coltelli disporsi sul tavolo come aghi di una bussola attratti dal polo magnetico, coincidente qui con la luminosa aureola del santo che costituisce, almeno all'apparenza, il punto di fuga e il centro ideale del quadro. In questo trionfo di simmetria e prospettiva, per certi aspetti rigidamente ingenuo e dove con qualche macchinosità anche i volti dei personaggi vengono resi frontalmente, di tre quarti, o di profilo, sembra che il pittore voglia comunque concedere qualcosa al caso, per cui la disposizione dei commensali è di poco sbilanciata sulla sinistra.

Nonostante le apparenze, non siamo lontani dalla resa spaziale che domina ad esempio nel *Cristo fra i Dottori*, parte delle *storie della Vergine* al Louvre, dove tutto converge verso il giovane Gesù: è da credere che se il taglio della scena fosse orizzontale, allora il risultato sarebbe davvero analogo a quanto vediamo nella tavoletta pesarese, dove tra l'altro oltre al pavimento torna identico il soffitto cassettonato, dunque da leggere tra Jacopo Bellini e Paolo Uccello, parallelamente a vari esempi degli Erri. Certo gli anni ormai trascorsi dalle storie del Louvre si percepiscono chiaramente, non solo per la diversità nei personaggi o nei panneggi, ma per una più evoluta ricerca luministica. Se già nel pezzo più antico passiamo dalla penombra della parete sinistra al chiarore di quella destra, nel refettorio domenicano troviamo ora una resa più accentuata. Similmente, se nel primo caso vediamo la luce modulare sul seggio monumentale o percorrere dolcemente il volto del Fanciullo che solennemente vi siede, ora essa concorre con più evidenza alla definizione ottica e voluminosa dei vari elementi. Lo notiamo ad esempio nella modanatura a dentelli rosa che incornicia in alto la stanza, prossima a quella già incontrata nella Madonna del 1461, o negli intagli

goticheggianti sulle panche (singolarmente differenti), nei volti taglienti dei monaci, nei panneggi, o ancora nelle bellissime e realistiche ali degli angeli. Ma Giovanni Francesco va oltre e così la nuca dell'angelo di destra si rispecchia sulla lucida superficie del nimbo sovrastante, il quale, a sua volta, restituisce una luce riflessa sui riccioli dorati. Contemporaneamente sul pavimento compare distintamente, e verrebbe da dire miracolosamente, l'ombra proiettata dai piedi dei due angeli e da una gamba del tavolo. Non siamo certi di fronte al livello di sperimentazione naturalistica che in questi anni possiamo ritrovare in pittori del calibro di Piero della Francesca o Giovanni Bellini, ma bisogna comunque riconoscere che soluzioni di questo tipo sono tutt'altro che scontate, che in area bolognese vengono superate, nello stesso momento, forse solo da Marco Zoppo.

Penso che simili dati possano orientarci su una datazione che supera anche la Madonna del 1461. Ma si può ricorrere ad un ulteriore indizio, che potrà sembrare poco probante, ma che va preso in considerazione. Il deciso scatto in avanti dei due angeli, che conferisce l'unico accento di dinamicità ad una scena altrimenti immobile e quasi iconica, credo si possa spiegare con la conoscenza di uno dei capolavori più sconcertanti nella Bologna dei primi anni sessanta, il celebre gruppo in terracotta di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita, databile al 1463; il riferimento va in particolare alle figure delle due Marie che ancora oggi lasciano maggiormente impressionati. Il confronto risulterà piuttosto imbarazzante, ma aiuta a spiegare, meglio di Paolo Uccello, la bocca spalancata dell'angelo di sinistra (scelta poco motivabile a livello iconografico) e soprattutto quello sventolare di panneggi e di nastri, come se davvero le due comparse ultraterrene stessero arrivando di corsa per portare il pane ancora caldo. Osservando poi il fiero angelo di destra, va detto che non abbiamo mai incontrato nella produzione del riminese simili panneggi bagnati, sotto i quali si intuisce chiaramente la fisicità delle gambe.

L'attenzione rivolta al compianto non deve stupire, arrivando da un pittore tutt'altro che estraneo al dialogo con la scultura, e se nel dipinto pesarese la lezione di Niccolò appare così timidamente ridimensionata entro le coordinate stilistiche personali di Giovanni Francesco, al pittore va comunque riconosciuto il merito di uno sforzo

mentale che immaginiamo enorme, e che dà prova di una curiosità e di una vivacità intellettuali ancora ben presenti.

Un simile ragionamento porterà a svincolare la tavoletta di Pesaro dal 1459 e dunque dalla presunta appartenenza al polittico che comprendeva la *Madonna* di San Domenico, spostandone la datazione a non prima del 1463, in sintonia con gli approfondimenti spaziali e soprattutto luministici che parallelamente vi abbiamo evidenziato. Riguardo al polittico in questione, mi sembra ancora valida l'ipotesi di aggregare alla *Madonna* domenicana i due santi già a Zanesville, che mostrano sotto ogni punto di vista forti analogie. Allo stesso modo il tondo del Brooklyn Museum di New York, rivisitazione di quello già Cook ormai evoluta in perfetto stile 1459, e i quattro pilastrini con i *santi Tommaso d'Aquino e Francesco* (già collezione di Vittorio Cini), *Girolamo* (collezione privata, passato di recente a Parigi presso Motte Masselink) e *Antonio da Padova* (già collezione Loeser).

Per i problemi relativi alle misure e alla ricostruzione, i due santi appaiono piuttosto ridotti rispetto alla Madonna, mentre il tondo pare forse piuttosto grande per inserirsi secondo modalità tipiche del tempo, sopra lo scomparto centrale, forse affiancato più in basso da una coppia di tondi minori con l'*Annunciazione*. Bisognerebbe però conoscere l'aspetto completo del pannello di san Domenico per poter trarre conclusioni univoche in merito, tanto più se pensiamo che la Madonna del trittico di Perugia, precedente importante di Giovanni Francesco, appare più estesa sui lati, e che non mancano esempi, in tempi e in ambiti culturali non lontani, di soluzioni simili a quella qui prospettata, con un tondo il cui diametro è la metà del pannello sottostante; penso al polittico di Belforte di Boccatti del 1468, dove anche l'interpretazione iconografica è assai simile, a parte la mancanza della colomba. E va notato come non ci siano i tondo con *Angelo e Annunciata* che ci si aspetterebbe, figure che compaiono invece alle estremità laterali del registro più alto, e in forma squadrata. Considerando il caso di Belforte, che sarebbe davvero improbabile ricostruire nel modo corretto se i pezzi fossero dispersi ai quattro venti, va poi tenuto conto che i polittici coevi a Bologna non mostrano sempre regole fisse. Potremmo immaginare il tondo racchiuso in una cuspidi triangolare, come in Boccatti, ma secondo una tipologia particolarmente diffusa a Bologna in questi anni: Cuspidi triangolari vengono ad

esempio inserite da Garelli, Martorelli, Michele di Matteo o ancora da Cristoforo di Benedetto.

La possibilità di identificare i due santi già a Zanesville con Simone e Taddeo, è legata alla loro somiglianza tipologica con i due effigiati in uno scomparto di predella, forse resecato sulla destra, già appartenuto alla collezione Watkin di Oxford, a cui poteva corrispondere la predella col *Miracolo di san Giacomo* dei Musei Vaticani, assai vicina stilisticamente. Inoltre queste due scene risultano ancora legate a quei fatti fiorentini che tanto avevano influenzato le due storie di san Nicola, a cui si collegano strettamente per l'impostazione spaziale degli edifici, per la tipologia dei personaggi, e per la tipologia dei nimbi dorati e punzonati.

Nell'incertezza di tale ipotesi, potremmo dunque immaginare ai lati della Madonna di San Domenico, certo più estesa, da un lato i due santi di Zanesville, forse appunto Simone Taddeo, corrispondenti alla loro storia già Watkin; dall'altro lato un probabile san Domenico, titolare della chiesa, e un san Giacomo, protagonista della possibile scena sottostante.

Al centro della predella una scena forse legata alla Madonna o a Gesù, oppure al quarto santo altrimenti escluso nella narrazione proprio nella chiesa madre del suo ordine. A questo proposito è solitamente inclusa in questa posizione, per motivi iconografici, stilistici e di centralità compositiva della scena, la già discussa tavola di Pesaro, di cui ho evidenziato i dati che a parer mio la spostano in un momento più avanzato; in ogni caso certo non doveva andare insieme alle altre due storie due qui proposte, per sostanziali differenze nelle misure, e perché doveva presentare dietro il capo del santo al centro della scena un nimbo dorato – minime tracce di doratura si intravedono ancora vicino al capo del santo – ma difficilmente punzonato, come tutti gli altri pezzi accostati.

Per finire il possibile ricongiungimento di pezzi sparsi potrebbero infine trovare posto i citati quattro santi di minori dimensioni, che sarebbero stati collocati come pilastri laterali, tenendo conto – ma non così a fondo come nel polittico di Zoppo al Collegio di Spagna – anche del diverso punto di vista.

Con un polittico comunque ricco ed importante, e con gli affreschi iniziati e perduti della cappella di Santa Brigida, Giovanni Francesco si dimostra un protagonista

della pittura bolognese tra sesto e settimo decennio. Un'ulteriore prova può essere l'incarico ricevuto nel 1464 di dipingere nell'abside provvisoria, che chiudeva la chiesa di San Petronio in attesa degli ampliamenti successivi. In questa occasione, di cui ci restano diverse testimonianze documentarie legate ai pagamenti, troviamo operante nello stesso ambiente un pittore fiorentino da pochi anni trasferitosi a Bologna, quel Zanobi di Migliore che abbiamo già ricordato essere in società con Piero di Lorenzo del Pratese e con Pesellino. Non è escluso che i due già si conoscessero nei anni fiorentini del romagnolo, e che magari ci possa essere tra loro un qualche rapporto collegato all'arrivo del toscano.

Passando ad altre opere, mi pare si possano ancora fare alcune considerazioni interessanti.

Nella frammentarietà della sopravvissuta produzione di Giovanni Francesco, possono risultare particolarmente difficili da collocare due tavolette acquistate dalla Cassa di Risparmio di Rimini, in deposito presso il locale Museo della Città. Ad onta della loro collocazione attuale ignoriamo l'antica provenienza, che comunque difficilmente coinciderà, come vedremo, con la città d'origine del loro autore.

I due dipinti, una *Vergine* ed un *san Giovanni Evangelista* dolenti, a tutta evidenza sono stati resecati da una croce di cui costituivano i terminali dei bracci orizzontali, e di cui non restano purtroppo altre parti.

Pur riconoscendovi alcuni caratteri tipici di Giovanni Francesco, che l'attribuzione di Zeri rendeva in un certo senso più evidenti, non nascondo di aver avuto per qualche tempo delle perplessità a causa di certi aspetti interpretabili come una decisa caduta qualitativa, inaspettata in un catalogo che altrimenti rivela un impegno costante, con esiti talora di grande raffinatezza. Anche tenendo conto dello stato conservativo non del tutto soddisfacente, l'imbarazzo cresceva in particolare osservando la figura della Vergine, il cui volto appare meno curato di quelli a cui siamo abituati, ma che soprattutto esibisce senza alcuna eleganza due mani legnosissime e disarticolate.

Non si tratta di un caso poi così strano: una *croce* delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, a lungo riferita genericamente ad un anonimo bolognese del XV secolo, solo un anno fa è stata restituita da Fabio Massaccesi a Lippo di Dalmasio. Stiamo parlando di un artista piuttosto noto in ambito felsineo, ma che nel caso

specifico – una croce più antica da lui ridipinta – risulta meno riconoscibile nell'immediato. Tale esempio ci fa capire come in un simile contesto iconico, dominato dalla ricerca di un registro patetico e devozionale, il lessico adottato da un pittore possa risultare atipico. Mi sembra che lo stesso valga per i due dolenti riminesi, la cui forzatura espressiva e quasi grottesca non credo vada letta in rapporto ad un'ipotetica influenza squarcionesca, del resto difficilmente ravvisabile in modo esplicito nella produzione di Giovanni Francesco, bensì come frutto di un adeguamento stilistico alla specifica funzione di una croce dipinta.

Per questo motivo ritengo, come già Tumidei che i due frammenti siano ciò che resta di una croce realizzata a Bologna, dunque uno degli ultimi esempi di un filone fortunato, che dai prodotti altissimi di Giunta Pisano e della bottega che realizza ad esempio quella in Pinacoteca proveniente da San Francesco, passando da Simone di Filippo (dei Crocifissi, per l'appunto), Jacopo di Paolo, dall'emozionante interpretazione di Giovanni da Modena e da quelle di Lippo, Lianori o Michele di Matteo, culmina con la versione ormai affatto nuova, e altissima, di Marco Zoppo nel Museo di San Giuseppe, prima del caso tardivo, ormai piuttosto anacronistico, della ridipintura eseguita (da Francia?) sulla croce nella cappella dei Notai in San Petronio.

Nel caso in esame, dispiace che non sia giunta fino a noi l'immagine del Cristo, anche perché probabilmente si sarebbe potuta leggere bene proprio accanto quella di Zoppo, che deve cadere negli stessi anni, sul finire del sesto decennio.

Certamente basta il confronto tra i due dolenti di Giovanni Francesco e quelli di Marco per cogliere la diversità dei rispettivi linguaggi, la stessa che si coglie accostando la *Madonna* di San Domenico del 1459 a quella del Collegio di Spagna, appena successiva. Rispetto al dipinto del Museo di San Giuseppe, in cui è adottato senza molte esitazioni lo stesso linguaggio del polittico di San Clemente, nei frammenti di Rimini emerge un maggior tentativo di aderire alla tradizione felsinea: se solo li confrontiamo con la croce citata di Lippo di Dalmasio, ritroviamo assai vicini il gesto del san Giovanni e il movimento meccanico, quasi da burattino, delle mani della Vergine. Simili recuperi iconografici, che sembrano ricadere anche sullo stile, potrebbero spiegarsi con precise richieste della committenza, e viene quasi da pensare che anche in questo caso possiamo trovarci di fronte ad un ammodernamento di un dipinto più

antico, come potrebbe suggerire anche la semplice forma rettangolare dei tabelloni, differente – proprio come nella croce ridipinta da Lippo – da quelle più elaborate dei crocifissi quattrocenteschi bolognesi.

In ogni caso, preso atto dell'atipicità di queste pitture, non mancano possibili confronti con altre opere del romagnolo.

Prima di tutto i nimbi rientrano in una tipologia ampiamente utilizzata in vari momenti della sua carriera, confermando l'appartenenza al suo catalogo, senza però suggerire una precisa cronologia, che andrà recuperata esaminando altri dati. Ad esempio, i singoli elementi che definiscono la fisionomia del san Giovanni trovano un preciso parallelo con quelli di uno dei due santi già a Zanesville, possibili scomparti laterali della *Madonna* del 1459. Ciò che però permette confronti ancor più stringenti è il disegno fortemente grafico e secco, fin nei dettagli, e che ritroviamo nelle varie opere che si è tentato di accostare alla *Madonna* di San Domenico, in particolare nei santi citati e nel tondo di Brooklyn.

Inoltre il gesto del san Giovanni, peraltro non insolito nelle scene di *Crocifissione*, sembra trovare un suo precedente più disteso nello scomparto di predella di Hannover, dove già vediamo la soluzione della veste raccolta e trattenuto dal braccio sinistro piegato.

Sembra insomma di poter concludere che la croce di cui facevano parte i due pezzi riminesi possa essere dipinta (o ridipinta) da Giovanni Francesco intorno al 1460 per una probabile committenza bolognese, costituendo un ulteriore tassello della sua attività, che nel panorama felsineo di questi anni va immaginata davvero di primo piano.

Appare chiaro, dalle opere esaminate, come in questa fase tra la fine del sesto decennio e la metà del successivo il romagnolo non stia percorrendo una strada in continua evoluzione, mostrando piuttosto momenti di persistenze arcaistiche accanto ad altri di più convinta ricerca. Lo stesso Cossa, soprattutto nella sua prima attività, non appare certo integralista nei confronti del linguaggio più moderno che già conosce. Pensiamo alla *Madonna* Kress: sebbene vi si possano leggere intelligenti riflessioni sulla scultura e sulla 'pittura di luce' di matrice toscana, nella sua raffinata preziosità appare una sorta di grande pagina miniata su tavola. E quasi si potrebbe immaginare di leggere certe nuvolette filamentose e a zig-zag, visibili specialmente sulla parte destra,

come una citazione quasi divertita di quelle che animano il cielo in molti dipinti del riminese, come l'*Adorazione* della Pinacoteca bolognese o il *Battesimo* Blumenstihl, che Cossa può probabilmente vedere a Bologna almeno nel 1462 o successivamente. Ovviamente, se esiste un rapporto di dare e avere tra i due, allora il debito dovrà stare dalla parte del più vecchio, e comunque i risultati altissimi raggiunti dal grande ferrarese già nel corso del settimo decennio non potranno certo confrontarsi senza imbarazzo con l'arte di Giovanni Francesco. Tuttavia, tenendo in conto lo scarto generazionale e la loro ben diversa statura, si può fare qualche tentativo. Rivedendo nel complesso il percorso del romagnolo, mi pare che in un dipinto come il citato *Battesimo* l'impaginazione narrativa venga affrontata in una maniera nuova. Anche in confronto alle *Adorazioni* di Atlanta e Bologna è qui accentuato il primo piano dei protagonisti, che appaiono inoltre più umani; in altre parole, tutto è reso più vicino allo spettatore, risultandone più convincente anche il rapporto tra le figure e l'ampio paesaggio. Questo specifico passo avanti, registrabile a Bologna durante il settimo decennio, può essere inteso non tanto grazie agli esempi pur notevoli di Zoppo, importanti sotto altri punti di vista, ma piuttosto pensando a certi capolavori di Cossa come la Pietà Jacquemart-André, che certo, anche grazie al tema trattato, raggiunge ben altri effetti drammatici.

Queste considerazioni possono far meglio intendere l'ipotesi di una derivazione del dipinto già Blumenstihl dal precedente illustre di Piero della Francesca, oggi a Londra ma anticamente a Borgo San Sepolcro, che può nell'immediato lasciare perplessi, sia per il divario tra i due maestri, sia per l'implicazione di un passaggio di Giovanni Francesco nel borgo toscano, che parrebbe piuttosto decentrato; tuttavia, come abbiamo già accennato, San Sepolcro è tappa obbligata per chi, ancora oggi, decida di muoversi da Urbino verso la Toscana percorrendo la strada più tradizionale. La stessa dunque che potrebbe aver scelto il romagnolo se crediamo al suo passaggio da Rimini e Urbino subito dopo la metà del secolo. Dopo aver visto il rigoroso manifesto politico e religioso affrescato da Piero nel Tempio Malatestiano, e magari anche la tavola urbinata con la *Flagellazione*, che in pochi palmi sembra condensare mezzo secolo di avanguardia artistica, non è assurdo pensare che abbia deciso di continuare quella sorta di secondo tirocinio, ormai orientato in senso toscano, iniziando proprio dal luogo di nascita del suo nuovo 'guru pittorico'.

Un altro indizio, parallelo a quello suggerito da De Marchi, sembra supportare questa ipotesi: il ricordo di un altro capolavoro lasciato in patria da Piero, l'affresco con la *Resurrezione*, potrebbe cogliersi infatti nel ritaglio di miniatura della Pierpont Morgan Library, che testimonierebbe, dopo le possibili illustrazioni giovanili nel codice mantovano, un nuovo intervento nell'ambito della decorazione libraria .

Se Giovanni Francesco ha davvero visto i due capolavori del grande genio borghigiano, allora non deve stupire che ricorra al loro esempio nel momento in cui deve affrontare, anche ad anni di distanza, lo stesso soggetto. In questo ritaglio, se dal punto di vista iconografico la scena include in una tipica *Resurrezione* l'inserito dell'angelo, solitamente presente nelle rappresentazioni con le Marie al Sepolcro, anche a livello formale la monumentalità frontale che fa pensare a Piero pare incontrare, proprio in quel profilo, motivi angelichiani, citando forse la scena affrescata nella cella 8 del convento di San Marco.

In ogni caso il sepolcro richiama altre strutture architettoniche già proposte dal pittore, fondendo quella della tavola di Hannover con l'altra nella predella del *san Vincenzo Ferrer* fiorentino: qui, nella scena centrale, è inserita una tomba con specchiature in pietra scura, secondo una tipologia già anticipata in modo convinto nel trittico di Perugia, e che ritorna poi nella *Madonna* di Lubiana. Come nel *Battesimo* l'anatomia del Cristo è più studiata e naturale, e allo stesso modo si accentua la muscolatura di derivazione zoppesca. Il panneggio è accostabile infine a quello della *Madonna* Altomani (già Brancadoro), che per la fisionomia del Bambino, tipica delle opere bolognesi, e l'accentuata plasticità, va collocata, con la miniatura, nella fase finale del percorso. Parallelamente si potranno leggere la *Madonna* di Baltimora, e ad un livello certo più alto, la *Madonna* in trono di Lubiana.

Prima di chiudere con questa importante tavola, e rivedendo con un colpo d'occhio la produzione degli anni bolognesi appena ripercorsa, si possono fare alcune considerazioni generali. Il linguaggio si è stabilizzato più che nelle fasi precedenti, e le novità apprese nelle varie tappe degli anni cinquanta sembrano costituire ormai una solida base su cui poche influenze esterne riescono ancora a lasciare il segno, in particolare quella di Zoppo e forse quella del giovane Cossa e di Nicolò dell'Arca.

Ne consegue una maggior difficoltà nel decifrare eventuali scarti stilistici, tutt'altro che univoci già negli anni precedenti, e così la cronologia di alcuni dipinti potrebbe essere scambiata senza pregiudicare la lettura del percorso. Dopo le due date certe del 1459 e del 1461, piuttosto vicine tra loro, si è cercato allora di individuare qualche indizio per una datazione relativa, cosa possibile a Bologna anche grazie a riflessi dell'arte di Giovanni Francesco su pittori locali come Cristoforo di Benedetto, come vedremo tra poco.

Altre conseguenze di questo rallentamento evolutivo sono da un lato la cristallizzazione di alcuni aspetti formali, con tratti più incisivi e formule ricorrenti, ad esempio nella resa dei capelli come trucioli, derivata da numerosi esempi fiorentini e, sembrerebbe, stimolata ulteriormente da Zoppo; dall'altro la produzione di alcune opere che per la prima volta sembrano frutto di un minor impegno, anche se comunque di buona qualità. È il caso soprattutto delle *Madonne con Bambino* di destinazione privata, la cui produzione sopravvissuta è da immaginare tutta nella stagione bolognese, e ancora una volta legata a invenzioni scultoree e pittoriche irradiate da Firenze. Alcuni esempi sono davvero di grande qualità, e penso soprattutto alla già incontrata *Madonna* londinese del 1461, notevole per le novità messe in atto e per la finezza esecutiva, mentre ad esempio appare meno interessante la *Madonna col Bambino e due angeli* della Walker Art Gallery di Liverpool, che sembra ripetere meno brillantemente modelli precedenti. In un'altra tavola di ubicazione sconosciuta, un tempo in collezione Cantoni a Milano, la soluzione iconografica appare più legata al tema della *Madonna dell'umiltà*: si intravedono in basso i ciuffi d'erba dell'*hortus conclusus* su cui siede la Vergine, protetta dal drappo sostenuto amorevolmente dagli angeli. Al di là della tipologia nuova nel percorso a noi noto di Giovanni Francesco, sembra che certe indagini sviluppate precedentemente vengano ora trascurate per puntare sulla finezza materiale dell'opera, in cui spicca la lavorazione del prezioso tessuto foderato di ermellino. In altre parti pare invece di assistere ad un ulteriore indurimento di certe formule, nei volti e soprattutto nei capelli. Appare inoltre singolare l'aspetto del Bambino, piuttosto differente da quello incontrato dalla Madonna del 1459 a quelle successive, e che porta a pensare ad un prodotto tardo; la stessa sensazione deriva ad esempio dalla schematicità poco convincente del panneggio o dal dettaglio della mano

alzata della Vergine, esageratamente grande, ispirata o direttamente derivata da quella del Padre Eterno nel tondo di Brooklyn.

In ogni caso anche l'aspetto prezioso di un simile dipinto deve risultare gradito ad altri pittori locali, come fa credere il fondo oro similmente lavorato in Cristoforo di Benedetto, personalità che sembra particolarmente attenta alle proposte di compromesso del riminese. Nei suoi pavimenti a scacchi bianchi e rossi si riflette, con una resa certo meno convincente, un'idea fortunata che diffusa tra Veneto, Marche ed Emilia, sembra trapiantata a Bologna proprio dal maestro romagnolo, giungendo sino all'interpretazione pierfrancescana ma ormai anche cossesca della pala dei Muratori, verso la metà dell'ottavo decennio. Non mancano altri riflessi locali dell'arte di Giovanni Francesco, e mi pare interessante il caso di una tavola poco nota conservata al Santuario della Madonna di San Luca, di chiara pertinenza domenicana, dal momento che oltre alla Madonna con Bambino compaiono san Tommaso d'Aquino, san Domenico, san Pietro Martire e san Vincenzo Ferrer. Sono tuttavia gli altri due santi, Luca e Mattia, a suggerire la probabile provenienza proprio dal Santuario o in alternativa dal convento di San Mattia, a cui nel Quattrocento era connesso quello che oggi ospita il dipinto. Questo prodotto appare il frutto di un tentativo di aggiornamento, da parte di un maestro locale attardato su esempi ormai invecchiati, sui prodotti di Giovanni Francesco, e probabilmente proprio sul polittico domenicano cui appartenevano forse i quattro santini di varie collezioni private. Di questi il san Tommaso d'Aquino sembra tornare più debolmente nella tavola di San Luca, in cui anche altre figure presentano caratteri timidamente accostabili alle figure del riminese. Entro un'impostazione spaziale che tenta con difficoltà soluzioni tutt'altro che nuove – siamo credo all'inizio degli anni sessanta – forse non sarà allora casuale la comparsa, in cinque dei santi presenti, della stessa aureola con punzonature ad archetti già vista nella Madonna del 1459 e nei pezzi affini. La presenza di una differente decorazione sul nimbo della Vergine e di San Luca rafforza allora la probabilità dell'antica collocazione in loco del dipinto.

Più convinto sostenitore di certe idee di Giovanni Francesco, Cristoforo di Benedetto studia certamente alcune sue *Madonne*, proponendone una derivazione nel polittico di Budrio e in quello un tempo in San Prospero, che sappiamo con una certa

sicurezza datato 1467. Di tali possibili modelli del riminese certamente il più monumentale va individuato nella Madonna di Lubiana, purtroppo fortemente decurtata, che come quella del 1459 doveva occupare il centro di un polittico. La sua antica provenienza da Bologna è suggerita da diversi fattori, come la tipologia della cornice-reliquiario, lo stile ben vicino ad altre opere del settimo decennio, e la precedente appartenenza, fino al 1911, al conte Giovanni Antonio Fibbia Pallavicini, che la donò ad una chiesa non lontana dalla capitale slovena.

Un'opera simile, databile verso la metà degli anni sessanta, con la profondità dei panneggi, la concretezza dei contrasti tra luce ed ombra, il dilatarsi dei volumi, il tutto segnato da un certo sapore pierfrancescano, sembra quasi preannunciare i capolavori ormai prossimi di Francesco del Cossa, e difficilmente passerà inosservata entro il contesto bolognese, negli stessi anni in cui il collega Garelli dimostra ormai una marcata fedeltà nei confronti di Zoppo.

Non mi sembra infine troppo azzardato pensare che nelle opere del riminese, sotto una veste per certi versi un po' retrò, anche un pittore di rara intelligenza come Francesco del Cossa possa ritrovare interessi a lui congeniali,

riconoscendo alcuni significativi accenti di modernità che grazie al suo pennello saranno portati fino ad un punto di non ritorno.

Ribaltando il discorso, è verosimile che proprio nel culmine del suo percorso il pittore romagnolo possa rivelare la conoscenza ormai avvenuta dei primi capolavori locali di Cossa, documentato a Bologna già nel 1462 e di cui potrebbero mancare importanti esempi; in una simile prospettiva il più vecchio pittore, alla fine del suo percorso, mostrerebbe ancora quella moderata ma instancabile apertura mentale già emersa a partire dagli esordi veneti.

Per concludere, la produzione di Giovanni Francesco, di calibrata cultura e sempre di elevata qualità tecnica, dagli anni sessanta mostra di avere tutte le carte in regola per accollarsi l'etichetta di "bolognese", al di là di motivazioni puramente geografiche che infatti non basterebbero per giudicare allo stesso modo, per fare un esempio, l'operato dei Vivarini. Nel contesto felsineo, accanto alla più audace arte dello Zoppo e alla connessa virata in chiave fiorentino-padovana di Garelli, ad essa potrà allora essere riconosciuto un ruolo rilevante nel momento di passaggio tra la stagione di

Giovanni da Modena o Michele di Matteo e quella che attraverso Cossa trova compimento con Ercole de' Roberti, alle soglie ormai della maniera moderna.

Dal percorso che qui si è tentato di ricostruire Giovanni Francesco da Rimini emerge come un pittore in un certo senso fuori dagli schemi. Difficile etichettarlo in riferimento ad una scuola pittorica, come dimostra l'incertezza della critica novecentesca, talvolta pronta a distribuire i fatti artistici entro una griglia troppo rigida. Difficile ripercorrerne gli spostamenti, che appaiono insoliti, in certi casi controcorrente. Difficile infine far pendere la bilancia che pesa il suo linguaggio dalla parte gotica piuttosto che da quella rinascimentale, e ci si accorge di quanto in fondo sia complicato liberarsi dalle granitiche categorie della storiografia. Vengono in soccorso le felici espressioni di 'rinascimento umbratile' e di 'pseudo-rinascimento', pur sempre etichette, ma di ben più utile apertura. E davvero pochi artisti di metà Quattrocento mostrano al pari di Giovanni Francesco una costante ed equilibrata tensione verso mondi figurativi differenti.

Qualche altra breve considerazione può servire per dare un'idea complessiva di questo maestro singolare. Nascendo in una città piuttosto decentrata come Rimini, probabilmente ancora entro il secondo decennio del secolo, i suoi inizi non potranno che essere essenzialmente tardogotici; restando entro i limiti di quel fenomeno, spesso definito 'internazionale', 'cortese', o ancora 'fiorito', si pensi però a quanto possono apparire distanti un Giovanni da Modena e un Pisanello. Il tardogotico di Giovanni Francesco non saprei effettivamente come definirlo. Non disponiamo di opere inseribili agli albori della sua attività, verso il 1440, e i primi lavori che conosciamo – probabilmente le illustrazioni del codice mantovano, sicuramente le successive *storie della Vergine* – mostrano un linguaggio ricco di reminiscenze gotiche, ma rivissute con uno spirito più che altro nostalgico; un linguaggio già apertissimo a molte proposte di moderata modernità presenti nel Veneto. Dunque un pittore pseudo-rinascimentale fin dalla giovinezza, e che tale resterà, anche se i suoi referenti saranno continuamente aggiornati.

Se dobbiamo pensare al suo primo ideale maestro, a quello che in qualche modo può aver influenzato il suo approccio con la pittura, allora credo che vada fatto il nome

del grande Gentile da Fabriano. Certo non sfugge la distanza cronologica e ancor più qualitativa che li separa, ma nelle scene mariane del Louvre sembra ancora vivere, in tono minore e filtrato da fatti più recenti, il ricordo delle tonalità dolcemente brillanti, della luminosità atmosferica, e del gusto per la narrazione nobile ma al tempo stesso umanamente domestica che hanno reso così celebre il fabrianese. Da questo punto di vista non si allontana dal vero Fiocco quando scrive, chissà se già immaginando le *Storie della Vergine* come opera di Giovanni Francesco, che «era impossibile non riconoscere nel piccolo maestro la maggiore fedeltà fra tutti i pittori romagnoli, rispetto al vecchio caposcuola marchigiano».²⁸ Il suo puntinismo, che impreziosisce i manti di molte Madonne fino a quella monumentale e tarda di Lubiana, è ancora lì a dimostrarlo.

L'aspetto fiorito non manca nei suoi dipinti, e tra gli elementi tardogotici è sicuramente quello a cui non intende rinunciare; ma in fondo, se giudicassimo la modernità dei pittori di metà Quattrocento in base alla presenza o meno del praticello con fiori ed erbe, mi chiedo quanti potrebbero mantenere la patente di rinascimentale, per usare un'espressione longhiana.

Non è invece facile, riguardo alla sua arte, parlare di una vera 'internazionalità', che al massimo può indicare l'aspetto puramente legato alla geografia degli spostamenti. Gli anni non sono più quelli a cavallo dei due secoli, in cui così singolari erano «l'intensità della circolazione artistica (...) e l'omogeneità che ha reso certe produzioni artistiche del tempo praticamente intercambiabili»²⁹; al limite possiamo riesumare l'idea longhiana di una «seconda ondata di internazionalismo»³⁰, tenendo però presente che anche con la sua continua e consistente permeabilità il percorso del riminese appare in fondo personale e un po' appartato.

Ancor meno la *facies* tardogotica del romagnolo potrà dirsi 'cortese': siamo davvero distanti dalle giostre di Pisanello, campione indiscusso per quanto riguarda la carriera cortigiana, che come scrive ancora Castelnovo, «se mai (...) ebbe una patria essa fu di certo una patria collettiva, la costellazione delle corti»³¹. Negli anni di

²⁸ Fiocco 1931-1932, p. 1363.

²⁹ Castelnovo 1996, p. 22.

³⁰ Longhi 1926 [b], p. 114.

³¹ Castelnovo 1996, p. 19.

Giovanni Francesco non mancano numerosi esempi di artisti fortemente inseriti in quel circuito, basti pensare all'Alberti, a Mantegna, a Piero della Francesca, o ad esempio, volando più bassi, al marchigiano Giovanni Angelo d'Antonio. Va detto però che il curriculum e l'effettiva caratura non sono gli unici fattori che determinano il fortunato inserimento a corte di un artista: come accade ancora oggi, anche nel Quattrocento possono essere fondamentali le giuste conoscenze o la capacità di autopromozione, per cui non è sempre alto il livello dei maestri a lungo attivi presso i vari signori. Se anche un pittore colto come Marco Zoppo prova ad inseguire una simile carriera³², dalla Ferrara di Borso – nella cui 'officina' viene formulato un vero e proprio linguaggio dalla ricercatezza cortigiana, non esente da una certa chiusura – esce amareggiato Francesco del Cossa, che ripiega su un centro più aperto come Bologna tirandosi dietro il più giovane Ercole.

In questo panorama Giovanni Francesco sembra muoversi in maniera defilata, fuori dai circuiti più prestigiosi, apparentemente senza lasciare tracce, e forse non si tratta solo di semplice sfortuna.

Quello che si vuole sottolineare è che di cortese non vediamo nel romagnolo né lo stile pittorico né l'inclinazione. Rispetto ai casi citati e a molti altri ancora, mi pare emerga un diverso carattere e una differente attitudine sociale. Senza voler cadere in banali letture sociologiche o di psicologia dell'arte, e certo senza volerne fare un precursore dei cosiddetti 'eccentrici' di primo Cinquecento – ad esempio una sorta di Aspertini *ante litteram*, artista bizzarro finché si vuole, ma assai ben inserito nella più prestigiosa élite bolognese – mi pare che dalle poche informazioni biografiche e dalla sua produzione artistica si possa cogliere una certa inquietudine, che lo porta a peregrinare, a non soffermarsi in modo definitivo nemmeno sui propri modelli e di conseguenza sul proprio linguaggio pittorico, inserendo in tutti i dipinti elementi derivati da una

³² Giacomo Calogero ha riesumato un documento, già reso noto da Malaguzzi Valeri ma quasi totalmente ignorato dagli studi, che attesta la presenza di Zoppo a Milano nel 1455, in occasione di un matrimonio in casa Sforza. Più tardi Marco scriverà una lettera alla marchesa di Mantova per proporsi come pittore all'altezza di Mantegna.

molteplicità di esempi, ma senza abbandonare uno stile personale che lo rende sempre riconoscibile.

Si è detto della sua capacità di adattamento ai vari contesti, ma in fin dei conti solo a Bologna il pittore sembra aver trovato finalmente una collocazione di un certo successo entro la società, con incarichi anche di spicco; una prova di ciò può essere data della nascita di tre suoi figli nel giro di sei anni, indice forse di una certa tranquillità; tuttavia l'inquietudine non sembra averlo abbandonato, se ad ognuno dei tre battesimi il suo domicilio risulta differente, e se da un documento del 1461 risulta condannato ad una multa per aver imprecato «*contra altissimum Deum et eius gloriosissimam matrem virginem Mariam*» venendo definito «*hominem male conditionis vite et fame*».

Nonostante tutto, in questa città ancora aperta a varie suggestioni ed apporti esterni, e dove Francesco del Cossa potrà liberamente creare i grandi capolavori che ancora ammiriamo, bisogna riconoscere che anche la presenza di Giovanni Francesco da Rimini può dare il suo umile ma sincero contributo.

CATALOGO DELLE OPERE

I

Storie della vita di san Benedetto (Tavv. I.a-m)

Vita e costumi del glorioso homo sancto Benedeto [volgarizzamento tratto dal secondo libro dell'opera di san Gregorio Magno *Liber dialogorum*].

13 disegni in inchiostro seppia su pergamena

Mantova, Biblioteca Comunale, ms. n. 239, ff. 18r-25v

1445-46 ca.

- a. f. 18r: un monaco ucciso durante la costruzione del monastero – Benedetto lo resuscita;
- b. f. 18v: due monaci accettano l'ospitalità di una pia donna;
- c. f. 19r: Benedetto li rimprovera per avere violato la regola monastica;
- d. f. 20r: il fratello di Valentiniano, tentato dal compagno di viaggio a consumare cibo prima di arrivare al monastero, rifiuta – infine cede alla tentazione;
- e. f. 20v: Benedetto lo rimprovera e lo perdona;
- f. f. 21r: un fedele di Totila si presenta al monastero spacciandosi per il sovrano e Benedetto lo smaschera;
- g. f. 21v: Totila in persona si reca da Benedetto con grande seguito;
- h. f. 22v: Benedetto si lamenta con Teoprobo della distruzione del monastero causata dai Longobardi;
- i. f. 23r: Benedetto avvisa il fanciullo di non bere il fiasco sottratto al monastero – dal fiasco sottratto esce un serpente
- j. f. 23v: un monaco accetta dei fazzoletti da due monache e li nasconde in seno – Benedetto lo rimprovera;
- k. f. 24r: Benedetto riprende il monaco superbo che gli faceva lume durante la cena – il monaco confessa il suo peccato ai confratelli;
- l. f. 24v: Benedetto rincuora i monaci preoccupati per la mancanza di farina – 200 moggia di farina compaiono miracolosamente alla porta del monastero;
- m. f. 25v: un fedele richiede dei monaci per costruire un monastero e Benedetto promette di indicare il luogo e il modo.

Provenienza

Monastero di San Benedetto in Polirone.

Bibliografia

Toesca 1912, p. 550; Malaguzzi Valeri 1917, III, p. 118; Berti Toesca 1939, p. 143; Muzzioli 1953, n. 641; Harrssen-Boyce 1953, n° 62; M. L. Ferrari, Scheda n. 260, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 1958, p. 85; Paccagnini 1972, pp. 58-59; Ferrari 1979, pp. 23-24; Stefani 1985, II, p. 863 e note 176-177; Conti 1990, pp. 44-45; Cipolla 2000-2001; Zanichelli 2010, pp. 47-53.

II***Incoronazione della Vergine (Tav. II)***

Tempera su tavola

53,4 x 25,5 cm (supporto); 49,8 x 23,6 cm (superficie dipinta)

Newark (DE), Collezione Alana

1448-1450 ca.

Provenienza

Firenze, Moretti (2005).

Bibliografia

A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 126-132; M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 140-146.

III***Arcangelo Gabriele e Vergine Annunciata (Tav. III)***

Tempera su tavola

31,5 x 10,3 cm (Arcangelo)

31,8 x 10,3 cm (Annunciata)

Columbia (SC), Columbia Museum of Art (inv. 1954.25 – Kress Collection)

1448-1450 ca.

Provenienza

Roma (?), collezione Campana; Firenze, Conte Alessandro Contini Bonacossi; New York, Samuel H. Kress collection (1938-1954); Washington, National Gallery of Art (esposto 1941-1952); nel Columbia Museum of Art dal 1954.

Bibliografia

Preliminary catalogue 1941, p. 130; Longhi 1946, ried. 1978, p. 48; Coletti 1953, p. XIX; Berenson 1957, p. 205; Rusk-Shapley 1968, pp. 30-31; Padovani 1971, p. 4; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 131, 304, 575; C. Ressayre, in *Retables italiens* 1978, pp. 37-38; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 57 nota 17; Minardi 1999, pp. 121-122 nota 12; Sarti 2001, p. 322; Minardi 2004, p. 298; Balzarini 2007, p. 18; A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, p. 132 nota 6; P. Lee Roberts 2009, p. 180; C. R. Mack 2009, pp. 75-77; M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 142-144.

IV

Storie della vita della Vergine (Tavv. IV.a-l)

Tempera su tavola

59 x 29 cm (ciascun scomparto)

Parigi, Musée du Louvre (invv. M. I. 455-466)

1448-1450 ca.

- a. Annuncio a Gioacchino tra i pastori;
- b. Natività della Vergine;
- c. Presentazione della Vergine al tempio;
- d. Maria sale i gradini del tempio;
- e. Scelta di Giuseppe tra i pretendenti;
- f. Sposalizio della Vergine;
- g. Visitazione;
- h. Natività di Gesù;
- i. Presentazione di Gesù al tempio;
- j. Circoncisione;
- k. Fuga in Egitto;
- l. Gesù tra i dottori.

Provenienza

Roma, collezione Campana; Parigi, Musée Napoléon III (1862); nel Musée du Louvre dal 1863.

Bibliografia

Berenson 1901, p. 94; Fiocco 1926, p. 146; Longhi 1926 [a], pp. 132-134; Longhi 1926 [b], p. 114; Longhi 1926 [c], p. 147; Van Marle 1926, pp. 393-396; Sandberg-Vavalà 1930-1931, pp. 663-680; Berenson 1932, p. 593; Berenson 1936, p. 510; Longhi 1946, ried. 1978, p. 48; Arslan 1948, p. 289 nota 16; Coletti 1953, pp. XIX-XXXI; Volpe 1955, p. 22; Berenson 1957, p. 205; Röthlisberger 1959, p. 54; Rusk-Shapley 1968, pp. 30-31; Pallucchini 1962, p. 81; Padovani 1971, pp. 3-6, p. 18 nota 5, p. 19 nota 9; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 62; C. Ressort, in *Retables italiens* 1978, pp. 35-38; Benati 1988, p. 80; Lucco 1989, p. 92; De Marchi 1992, p. 219 nota 7; De Marchi 1996 [b], p. 6; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 57 nota 17; A. De Marchi, in *La miniatura* 1999, p. 225; De Marchi 1999 [a], p. 127; Minardi 1999, pp. 117, 121-122 nota 12; Tumidei 1999, pp. 62-63, 83 nota 7; Sarti 2001, p. 322; Benati 2002, p. 56; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50-51, 52-53 nota 14; Minardi 2004, p. 298; Balzarini 2007, p. 18; A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 126-132; Louvre 2011, p. 40; M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 140-146.

V***Crocifissione con la Vergine
e san Giovanni Evangelista (Tav. V)***

Tempera su tavola

60,5 x 41 cm (con cornice); 53,5 x 34,5 cm (superficie dipinta)

Ferrara, Pinacoteca Nazionale (inv. 412)

1450-1452 ca.

Provenienza

Ferrara, collezione Sacrati Strozzi (1850 ca.); Firenze, collezione Sacrati Strozzi; Ferrara, Pinacoteca Nazionale (dal 1992).

Bibliografia

Logan Berenson, 1907 [a], p. 54; Berenson 1909, p. 175; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, p. 58; Van Marle 1934, p. 46 nota 2; Padovani 1971, pp. 8, 10, 11, 24 nota 26; Zeri 1983, p. 568; Marchi 1988, p. 36; Tambini, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* 1992, pp. 276-277; E. Spinsanti, in *La leggenda del collezionismo* 1996, p. 124; Rowlands 1996, p. 60; Minardi 1999, p. 122 nota 26; Sarti 2001, p. 322; Minardi 2004, p. 298; Marcolini, 2005, pp. 50-51, p. 72; Balzarini 2007, p. 18.

VI***Madonna in trono col Bambino,
san Francesco d'Assisi e i santi Giovanni Evangelista,
Giacomo, Paolo e Pietro (Tav. VI)***

Tempera e oro su tavola

Roma, collezione privata

1450-1452 ca.

Provenienza

Sconosciuta.

Bibliografia

A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 318; Minardi 1999, pp. 118-119, 122 nota 27; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 51, 53 nota 17; Minardi 2004, p. 298.

VII***Madonna col Bambino* (Tav. VII)**

Tempera su tavola

40,7 x 26,8 cm

Collezione privata

1452-1454 ca.

Provenienza

Bologna, Galleria Fondantico (2010).

Bibliografia

D. Benati, in *L'anima* 2010, pp. 11-16; M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, p. 146 nota 16.

VIII***Madonna in trono col Bambino
tra i santi Girolamo e Francesco d'Assisi* (Tav. VIII)**

Tempera e oro su tavola

114 x 74 cm (centrale)

95 x 49,5 (ciascun laterale)

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. 126, 127, 128)

1453-1454 ca.

Provenienza

Perugia, San Francesco al Prato; Perugia, Accademia di Belle Arti (1810, laterali); Perugia, Galleria.

Bibliografia

Crowe-Cavalcaselle 1902, p. 101 nota 3; Logan Berenson, 1907 [a], p. 54; Logan Berenson 1907 [b], p. 228 nota 1; Berenson 1907, pp. 131, 134; Crowe-Cavalcaselle 1908, p. 101; Berenson 1909, pp. 175-176; Borenius, in Crowe-Cavalcaselle, 1914, p. 225 e nota 3; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, p. 58; Fiocco 1931-32, p. 1362; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 44; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 184; Padovani 1971, pp. 15, 30 nota 47; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Zeri 1976, p. 207; Santi 1985, pp. 35-36; Mercurelli Salari 1996, p. 143; Padovani 1996, pp. 717-718; Rowlands 1996, pp. 51-53, 61; Vertova 1996, pp. 5-6; Minardi 1999, pp. 119-120, 123 nota 30; Sarti 2001, p. 324; Benati 2002, p. 58; De Marchi 2002, p. 62; Garibaldi 2002, p. 49; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50, 52 nota 5; A. De Marchi, in *Gotik* 2005, p. 317; Minardi 2004, p. 299; Balzarini 2007, p. 18.

IX

Il Padre Eterno invia lo Spirito Santo
Arcangelo Gabriele
Vergine Annunciata (Tav. IX)

Tempera su tavola

31,4 x 31,8 cm (Padre Eterno)

16,2 x 16 cm (Angelo)

16,2 x 15,9 cm (Annunciata)

Collezione privata

1453-1454 ca.

Provenienza

Richmond, Cook (fino al 1946, solo il Padre Eterno); New York, Wildenstein (1947-1951, solo il Padre Eterno); Londra, Rafael Valls (1976, solo il Padre Eterno); New York, Piero Corsini (i tre tondi); Parigi, Sarti (2008, i tre tondi).

Bibliografia

Crowe-Cavalcaselle 1871, pp. 306 nota 2, 349-50 nota 5; Logan Berenson 1907, p. 54 (Padre eterno); Berenson 1907, p. 133 (Padre eterno); Berenson 1909, p. 176 (Padre eterno); Borenius 1913, p. 55; Mason Perkins, 1915, p. 74 (Padre eterno); Siren, Brockwell, 1917, pp. 198-199; Weigelt 1921, p. 120; Filippini 1926, p. 295 (Padre eterno); Berenson 1932, p. 243 (Padre eterno); Van Marle 1934, pp. 45-46 (Padre eterno); Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 184; Padovani 1971, pp. 8, 18 nota 3; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Nicolson, 1976, pp. 657, 664 (Padre Eterno); Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 52-53, 59 note 27-29, 61; Sarti 2001, p. 324; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 51, 53 nota 18; A. De Marchi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, p. 126; Balzarini 2007, p. 18; *Entre tradition* 2008, pp. 210-216.

X

La Natività (Tav. X)

Tempera su tavola

34 x 57 cm (supporto); 27 x 50 cm (superficie dipinta)

Avignone, Musée du Petit Palais (inv. M. I. 526)

1453-1454 ca.

Provenienza

Roma, collezione Campana; Parigi, Musée Napoléon III (1862); Parigi, Musée du Louvre (1863); Autun, museo (deposito 1872-1958); Avignone, Musée du Petit Palais (in deposito dal 1976).

Bibliografia

Berenson 1932, p. 242; Van Marle 1934, p. 46 nota 2; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 7-8, 22 nota 19; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Laclotte-Mognetti 1976, n. 87; De Loÿe-Mognetti, Thiébaut 1983, p. 66; Laclotte-Mognetti 1987, n. 87, pp. 105-106; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 50, 60; Vertova 1996, p. 6; Minardi 1999, p. 122 nota 27; Sarti 2001, p. 322; Laclotte, Moench 2005, p. 109; Balzarini 2007, p. 18.

XI***Cristo morto con la Vergine, san Giovanni Evangelista e due donatori (Tav. XI)***

Tempera su tavola
24,5 x 69,5 cm

Hannover, Niedersächsischen Landesgalerie (inv. 295)

1454-1455 ca.

Provenienza

August Kestner.

Bibliografia

Logan Berenson 1907, pp. 53-54; *Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie* 1954, p. 64; Logan Berenson, 1907, pp. 53-54; Berenson 1909, p. 175; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, p. 58; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 42; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 7-8, 10-11; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Blondel 1975, pp. 243-45; Grohl 1995, pp. 72-73; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 50-51, 58 nota 19-20, 60; Minardi 1999, pp. 120, 123 nota 31; M. Laclotte, in *Primitifs italiens* 2001, p. 29; Sarti 2001, p. 323; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50-51, 52 nota 4; Minardi 2004, pp. 298-299; Balzarini 2007, p. 18.

XII***La carità di san Nicola di Bari (Tav. XII)***

Tempera su tavola

24,3 x 53,2 cm

Parigi, Musée du Louvre (inv. R. F. 202)

1454-1455 ca.

Provenienza

Horace His de La Salle (1795-1878); donati al Louvre (1878).

Bibliografia

Logan Berenson, 1908, p. 163; Berenson 1909, p. 175; Weigelt 1921, p. 120; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, pp. 41-42; Berenson 1936, p. 209; Becherucci 1938, p. 67, 71 cat. 11; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 12-13, 28-29 nota 43; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 50-51, p. 58 nota 19, 61; Minardi 1999, pp. 120, 123 nota 31; M. Laclotte, in *Primitifs italiens* 2001, p. 29; N. Sainte Fare Garnot, in *Primitifs italiens* 2001, pp. 105-108; Sarti 2001, p. 323; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50, 52 nota 3; Ito 2004, p. 63; Minardi 2004, pp. 298-299; Balzarini 2007, p. 18; Louvre 2011, p. 40.

XIII***San Nicola di Bari salva dall'esecuzione tre soldati ingiustamente condannati a morte (Tav. XIII)***

Tempera su tavola

23,2 x 51,3 cm (supporto); 21,8 x 50,4 cm (superficie dipinta)

Parigi, Musée Jacquemart-André (inv. M J A P- P 2241)

1454-1455 ca.

Provenienza

Sconosciuta.

Bibliografia

Padovani 1971, pp. 12, 28-29 nota 43; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Blondel 1995, p. 144; Rowlands 1996, p. 58 nota 20, 61; Minardi 1999, pp. 120, 123 nota 31; M. Laclotte, in *Primitifs italiens* 2001, p. 29; N. Sainte Fare Garnot, in *Primitifs italiens* 2001, pp. 105-108; Sarti 2001, p. 323; Minardi 2002, pp. 50-53; Ito 2004, p. 68 nota 59; Minardi 2004, pp. 298-299; Balzarini 2007, p. 18.

XIV***San Vincenzo Ferrer
e tre scene della vita del santo (Tav. XIV)***

Tempera su tavola

145 x 70 cm (tavola principale). 14 x 19 cm (ciascun scomparto)

Firenze, Gallerie dell'Accademia (inv. 3461)

1455-1456 ca.

Provenienza

Firenze, chiesa di San Domenico al Maglio, Firenze (fino al 1810); Firenze, Monastero di san Niccolò di Cafaggio, Galleria dell'Accademia (1810); Firenze, chiesa e convento di Santa Maria Novella (1817); Firenze, Monastero di san Niccolò di Cafaggio, Galleria dell'Accademia (1851); Firenze, Galleria degli Uffizi; Museo di San Marco (1907); Firenze, Monastero di san Niccolò di Cafaggio, Galleria dell'Accademia (1936); Montespertoli, Castello di Montefugoni (1942); Firenze, Monastero di san Niccolò di Cafaggio, Galleria dell'Accademia (1945).

Bibliografia

Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 46 nota 2; Procacci 1936, p. 37; Berenson 1936, p. 209; Becherucci 1938, p. 67, pp. 71-72, cat. 6; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 11-12, 14, 28 n.41; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 60; Minardi 1999, pp. 122-123 nota 29; Sarti 2001, p. 323; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 50-51, 53 nota 16; Minardi 2004, p. 298; A. Galli, in *Galleria Nazionale* 1997, p. 72; Benati 2002, p. 58; Minardi 2004, pp. 298; Balzarini 2007, p. 18.

XV***Adorazione del Bambino con san Giovannino (Tav. XV)***

Tempera su tavola

39 x 28,9 cm (supporto); 34,3 x 24,1 cm (superficie dipinta)

Le Mans, Musée Tessé

1455-1457 ca.

Provenienza

Le Mans, Evariste Fouret; Le Mans, Musée Tessé (6 dicembre 1863).

Bibliografia

Logan Berenson, 1908, p. 163; Crowe-Cavalcaselle 1909, p. 161 nota 4; Berenson 1909, p. 175; Mason Perkins 1915, p. 74; Weigelt 1921, p. 120; Filippini, 1926, p. 295; Buscaroli 1931, p. 45; Berenson 1932, p. 243; Le Feuvre-Alexandre 1932, n. 354 bis;

Van Marle 1934, pp. 40-42; Berenson 1936, p. 209; Laclotte, 1956, pp. 57-58, n. 82; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 7, 8, 14, 22 nota 18; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Zafran 1984, p. 33; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 54, 60; Minardi 1999, p. 122 nota 27; Sarti 2001, p. 322; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, p. 53 nota 16; Minardi 2004, p. 298; Balzarini 2007, p. 18.

XVI

Adorazione del Bambino con sant'Elena e san Giovannino (Tav. XVI)

Tempera su tavola
82,6 x 54,6 cm

Atlanta (GA), High Museum of Art (inv. 58.43 - Donazione della Samuel H. Kress Foundation)

1457-1459 ca.

Provenienza

Firenze, ing. Corsi; Castello Dioszegh, Ungheria, barone Raoul de Kuffner; New York, Paul Drey; Samuel H. Kress Foundation (1948).

Bibliografia

Gamba 1904, p. 110; Mason Perkins 1910, p. 114; Crowe-Cavalcaselle 1914, p. 225; Mason Perkins 1915, p. 74; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, pp. 45-47; Van Marle 1934, p. 42; Suida, Poland 1958, p. 25; Berenson 1968, p. 183; Rusk-Shapley 1968, p. 7; Padovani 1971, pp. 7, 14; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 88, 553; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Zafran, 1984, p. 33; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 49-50, 53-54, 55 nota 3, 57 nota 13, 60; Vertova 1996, p. 6; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 206; Sarti 2001, p. 323; Balzarini 2007, p. 18.

XVII

Madonna col Bambino e angeli (Tav. XVII)

Tempera su tavola
134,5 x 69 cm (supporto); 115,5 x 59,5 cm (superficie dipinta)

Bologna, Museo di san Domenico

1459

Bibliografia

Oretti, Notizie, c. 68; Gatti 1803, p. 112; Lanzi 1809, p. 32; Bianconi 1820, p. 212; Bianconi 1835, p. 89; Ricci 1902, pp. 134-135; Berenson 1909, p. 175; Baruffi 1910, p. 167; Weigelt 1921, p. 119; Filippini 1926, pp. 292-295; Buscaroli 1931, pp. 52-54; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, pp. 37-39; Berenson 1936, p. 209; Becherucci 1938, p. 69, cat. 12; Zucchini, 1937, pp. 31-32; Supino, 1938, pp. 264, 267; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 14-15, 18 nota 3; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, pp. 62-64; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 49, 56 nota 9, 60; Medica 1997, p. 70; Minardi 1999, p. 120; Sarti 2001, p. 323; Benati 2002, p. 58; M. Minardi, in *Due collezionisti* 2002, pp. 51, 53 nota 21; Minardi 2004, p. 299; M. Minardi, in *Angeli* 2010, pp. 239-240.

XVIII***Il Padre Eterno invia lo Spirito Santo* (Tav. XVIII)**

Tempera su tavola
46,5 cm (diametro)

New York, The Brooklyn Museum (inv. 34.835)

1459 ca.

Provenienza

Firenze, Stefano Bardini (fino al 1899); Londra, Charles Butler; Christie's (asta del 25-26 maggio 1911); Londra, R. Langton Douglas; Londra, Dowdeswell (1912); Parigi, Rosenberg (1915); New York, Frank L. Babbott (1915); New York, Brooklyn Museum (dal 1934).

Bibliografia

Mason Perkins 1915, p. 74; Siren, Brockwell 1917, pp. 198-199; Filippini, 1926, p. 295; Buscaroli 1931, pp. 44-45; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, pp. 44-46; Berenson 1936, p. 209; Padovani 1971, p. 30 nota 46; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 88, 602; Rowlands 1996, p. 56 nota 9, 60; Berenson 1968, p. 183; Fahy, 1982, pp. 240-242; Fahy, 2000, p. 36; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 208; Benati 2002, p. 58; M. Minardi, in *Angeli* 2010, p. 240.

XIX***San Simone e san Taddeo (?)* (Tav. XIX)**

Tempera su tavola
94 x 30,8 cm (san Simone ?)
95,2 x 3 cm (san Taddeo ?)

Collezione privata

1459 ca.

Provenienza

Castel Firmiano, conte Sigmund; baronessa Kuffner (nata contessa Firmian); Diószegh (Slovacchia) Barone Karl Kuffner; Barone Raoul Kuffner; New York, Paul Drey (1948); Zanesville, Art Institute (1948).

Bibliografia

Zeri 1963, pp. 29-30; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 88, 438, 444, 651; Rowlands 1996, p. 53, p. 59 nota 36, 61; M. Minardi, in *Il potere* 2001, pp. 208; Minardi 2002, p. 53 nota 21; Benati 2002, p. 58; Minardi 2004, p. 299; M. Minardi, in *Angeli* 2010, p. 240.

XX

***San Girolamo* (Tav. XX)**

Tempera su tavola

35,7 x 11,8 cm (supporto); 34,8 x 10,9 cm (superficie dipinta)

Collezione privata

1459 ca.

Provenienza

Già Roma, Fesch (?); Buenos Aires , Witcomb; Parigi, galleria Heim; Parigi, Galerie Motte Masselink.

Bibliografia

Padovani 1971, pp. 14, 29 nota 45; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Thiébaud 1987, p. 172; Todini, 1989, p. 127, fig. 769; Rowlands 1996, p. 60; Minardi 1999, p. 124 nota 32; Minardi 2002, p. 53 nota 21.

XXI

***San Tommaso d'Aquino,
San Francesco d'Assisi* (Tav. XXI)**

Tempera su tavola

29,5 x 11 cm

Collezione privata

1459 ca.

Provenienza

Già Londra, Henry Harris; Sotheby's (asta del 24-25 ottobre); Venezia, Vittorio Cini (inv. 6131, 6132).

Bibliografia

Berenson 1936, p. 209; Sotheby 24-25 ott 1950, n. 198, p. 33; Berenson 1968, p. 184; Padovani 1971, p. 29 nota 45; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Rowlands 1996, p. 55 nota 3, 61; Minardi 1999, p. 124 nota 32; Minardi 2002, p. 53 nota 21.

XXII***Sant'Antonio da Padova* (Tav. XXII)**

Tempera su tavola

ubicazione ignota

1459 ca.

Provenienza

Già Firenze, Loeser.

Bibliografia

Mason Perkins 1915, p. 74; Mason Perkins 1921, p. 99; Filippini 1926, p. 295; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 42; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 14, 29 nota 45; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Rowlands 1996, p. 60; Minardi, 1999, p. 124 nota 32; Minardi 2002, p. 53 nota 21.

XXIII***Un miracolo di san Simone e Taddeo* (Tav. XXIII)**

Tempera su tavola

24,4 x 32,4 cm

ubicazione ignota

1459 ca.

Provenienza

Alfred Watkin; Ashmolean Museum Oxford; Sotheby 28 novembre 1962.

Bibliografia

Padovani 1971, pp. 12-13 e p. 29 nota 44; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Rowlands 1996, p. 59 nota 31, 61; Medica 1997, p. 70; M. Laclotte, in *Primitifs italiens* 2001, p. 29; M. Minardi, in *Angeli* 2010, p. 240.

XXIV***Miracolo di Santo Domingo della Calzada* (Tav. XXIV)**

Tempera su tavola
24,3 x 59,2 cm

Roma, Pinacoteca Vaticana (inv. 309)

1459 ca.

Bibliografia

Logan Berenson 1908, p. 163; Berenson 1909, p. 176; Ricci 1911, pp. 84-86; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, p. 51; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 46 nota 2; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 184; Padovani 1971, pp. 21-22 nota 16, 28-29 nota 43; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 58 nota 19, 61; M. Laclotte, in *Primitifs italiens* 2001, p. 29; N. Sainte Fare Garnot, in *Primitifs italiens* 2001, pp. 105-108; Sarti 2001, p. 323; Minardi 2002, p. 51; Balzarini 2007, p. 18.

XXV***Madonna e san Giovanni Evangelista dolenti* (Tav. XXV)**

Tempera su tavola
69 x 34, 5 cm (Vergine)
68, 5 x 34 cm (San Giovanni)

Rimini, Museo della Città

1460 ca.

Bibliografia

Zeri 1983, p. 568; Tambini 1992, p. 276; Pasini 1995, pp. 34-35; Rowlands 1996, p. 61; Minardi 1999, p. 118; Tumidei 1999, p. 84 nota 12; Sarti 2001, p. 332; Pruccoli 2003, p. 32; Simi 2004, pp. 147-149; Marcolini 2005, p. 72; Mazza 2005, pp. 36-38.

XXVI***Adorazione del Bambino
con san Giovannino e due angeli* (Tav. XXVI)**

Tempera su tavola

93,5 x 57,8 cm (con cornice); 84 x 50,2 cm (superficie dipinta)

Bologna, Pinacoteca Nazionale (inv. 260)

1460 ca.

Provenienza

Bologna, convento di San Giovanni Battista; Bologna, collegio Montalto (1797-1810).

Bibliografia

Giordani 1826, pp. 133-134; Ricci 1903, p. 69; Berenson 1909, p. 175; Crowe-Cavalcaselle 1914, p. 225 nota 3; Weigelt 1921, p. 120; Filippini 1926, p. 295; Buscaroli 1931, pp. 45-47; Berenson 1932, p. 242; Van Marle 1934, p. 46; Mauceri 1935, pp. 136, 139; Berenson 1936, p. 209; Becherucci 1938, p. 69, cat.7; Rodriguez 1957, p. 82; Emiliani 1967, p. 180, n. 77; Berenson 1968, p. 183; Emiliani 1971, pp. 94, 169; Padovani 1971, pp. 14, 29 nota 45; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Bacchi 1984, p. 303; D'Amico 1987, p. 64; A. De Marchi, in *Gotik* 1995, p. 317; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 49-50, 60; D'Amico 1997, pp. 67-69; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 206, cat. 66; Sarti 2001, p. 323; M. Minardi, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, pp. 244-245; Minardi 2004, p. 299.

XXVII***Madonna col Bambino e due angeli* (Tav. XXVII)**

Tempera su tavola

64,8 x 47 cm

Londra, National Gallery (inv. 2118)

1461

Provenienza

Bologna, Hercolani; Milano, cavalier Cantoni (1902); Christie's (asta del 28 gennaio 1905); Londra, Sulley; Londra, George Salting (1905), Londra, National Gallery (dal 1905).

Bibliografia

Oretti, *Notizie*, c. 68; Gatti 1803, p. 142; Bassani 1816, p. 210; Zani 1823, p. 122; Giordani 1937, p. 12; Ricci, 1902, pp. 134-135; Cagnola, 1905, p. 127; Foulkes, 1905, pp. 212-214; Logan Berenson, 1908, p. 163; Berenson 1909, p. 175; Weigelt 1921, p. 120; Filippini, 1926, pp. 291-292; Buscaroli 1931, pp. 54-56; Berenson 1932, p. 243;

Van Marle 1934, pp. 38-40; Berenson 1936, p. 209; Davies, 1961, pp. 237-238; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, p. 14-15; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 62; Baker, Henry, 1995, p. 264; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 49, 60; Vertova 1996, p. 5; Minardi 1999, p. 120; Sarti 2001, p. 323; Benati 2002, p. 58; Minardi 2004, p. 299; Balzarini 2007, p. 18.

XXVIII

San Domenico e il miracolo del pane (Tav. XXVIII)

Tempera su tavola

34 x 44 cm

Pesaro, Museo Civico (inv. 4555)

1463-1464

Bibliografia

Bassani 1816, p. 212; Crowe-Cavalcaselle 1871, pp. 306 nota 2, 349-50 nota 5; Ricci 1907, p. 103; Logan Berenson 1908, p. 163; Berenson 1909, p. 176; Borenius, in Crowe-Cavalcaselle, 1912, pp. 12 nota 2, 53 nota 5; Borenius, in Crowe-Cavalcaselle 1914, p. 226 nota 3; Venturi 1914, p. 314; Serra 1920, p. 10; Weigelt 1921, p. 120; Brunelli 1923, p. 336; Filippini 1926, p. 295; Buscaroli 1931, pp. 49-50; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 46; Berenson 1936, p. 209; Becherucci 1938, p. 70, cat. 9; Polidori 1956, p. 9 n. 12; Berenson 1968, p. 184; Padovani 1971, pp. 10, 14, 29 nota 45; Veca 1983, pp. 106-107; C. Giardini, in *La collezione* 1992, p. 50; E. Negro, in *Dipinti e disegni* 1993, p. 41 n. 17; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, pp. 56 nota 9, 61; Vertova 1996, p. 5; Medica 1997, p. 70; Minardi 1999, p. 124 nota 35; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 208, cat. 67; Benati 2002, pp. 56-58, cat. 7; M. Gregori, in *In the light* 2004, p. 214; M. Minardi, in *Angeli* 2010, pp. 239-240.

XXIX

Battesimo di Cristo (Tav. XXIX)

Tempera su tavola

66 x 46 cm

Collezione privata

1465 ca.

Provenienza

Già Roma, Bernardo Blumenstihl; Roma, eredi Blumenstihl.

Bibliografia

Ricci, 1903, pp. 69-70; Logan Berenson, 1908, p. 163; Berenson 1909, p. 176; Weigelt 1921, p. 120; Filippini, 1926, p. 295; Buscaroli 1931, pp. 47-49; Van Marle 1934, p. 42; Becherucci 1938, p. 68, cat. 10; Padovani 1971, 14, 29 nota 45; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Padovani 1996, p. 717; Rowlands 1996, p. 54, 61; Minardi 1999, p. 124 nota 35; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 210, cat. 68.

XXX***Resurrezione di Cristo* (Tav. XXX)**

Iniziale di Corale, ritaglio

23,4 x 24,5 cm

New York, Pierpont Morgan Library (inv. M. 444)

1465 ca.

Bibliografia

Padovani 1971, pp. 21-22 nota 16; Minardi 2004, p. 299; Medica 1993, pp. 127-128 nota 13.

XXXI***Madonna col Bambino* (Tav. XXXI)**

Tempera su tavola

65 x 42 cm

Collezione privata

1465 ca.

Provenienza

Brancadoro Altomani.

Bibliografia

Zampetti 1969, p. 193; Padovani 1971, pp. 16-17, 31 nota 51; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Zeri 1976, pp. 207-208; Padovani 1996, pp. 717-718; Rowlands 1996, pp. 50, 57 nota 16, 61; Vertova 1996, pp. 5-6; Minardi 1999, p. 116; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 206; Sarti 2001, p. 323; Minardi 2004, p. 299; Balzarini 2007, p. 18.

XXXII***Madonna col Bambino* (Tav. XXXII)**

Tempera su tavola

60,4 x 43,5 cm (supporto); 53,2 x 35,8 cm (superficie dipinta)

Baltimora, Walters Art Museum (inv. 37. 488)

1465 ca.

Provenienza

Firenze, privato (prima del 1912); Monaco e New York, A. S. Drey (1913 ca.); Baltimora, Henry Walters (1915 ca.); Baltimora, Walters Art Museum (dal 1931).

Bibliografia

Mason Perkins 1915, p. 74; Filippini 1926, p. 295; Berenson 1932, p. 242; Van Marle 1934, p. 46 nota 2; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, pp. 16, 31 nota 53; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 88, 555; Zeri 1976, pp. 207-208; Padovani 1996, pp. 717-718; Rowlands 1996, p. 60; Vertova 1996, pp. 5-6; Sarti 2001, p. 322; Balzarini 2007, p. 18.

XXXIII***Madonna in trono col Bambino* (Tav. XXXIII)**

Tempera su tavola

87 x 72 cm (supporto); 89 x 71,7 cm (superficie dipinta)

Lubiana, Narodna Galerija (inv. 1294)

1465-68 ca.

Provenienza

Pivola, Styria, cappella del castello di Hompoš (di proprietà della famiglia Pallavicini); Hoče, chiesa parrocchiale (1911, donato da Giovanni Antonio Fibbia Pallavicini); Lubiana, Narodni muzej (1926, inv. No. 3548).

Bibliografia

Stele 1927, pp. 1-19; Van Marle 1934, p. 46 nota 2; Padovani 1971, pp. 15-16, 30 nota 49, 31 nota 52; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1974, p. 64; Zeri 1983, pp. 100-101; A. De Marchi, in *Gotik* 1995, pp. 316-318; Padovani 1996, pp. 717-718; Rowlands 1996, p. 49, 60; Medica 1997, p. 70; Minardi 1999, p. 124 nota 37; M. Minardi, in *Il potere* 2001, p. 206; Sarti 2001, p. 323; Minardi 2004, p. 299; Balzarini 2007, p. 18.

XXXIV***Madonna col Bambino e due angeli* (Tav. XXXIV)**

Tempera su tavola

62,1 x 47 cm (supporto); 58,5 x 41,5 cm (superficie dipinta)

Liverpool, Walker Art Gallery (inv. 2781)

1465-70 ca.

Provenienza

Liverpool, Royal Institution; Walker Art Gallery (dal 1893).

Bibliografia

Waagen 1854, p. 233; Logan Berenson, 1907, pp. 53-54; Berenson 1909, p. 175; Brockwell 1928, pp. 42-43; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, p. 57; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, p. 42; Berenson 1936, p. 209; Nicolson 1953, p. 259; *Cleaned pictures* 1955, pp. 25-26; Walker Art Gallery 1957, p. 31; Walker Art Gallery 1963, pp. 76-77; Berenson 1968, p. 183; Padovani 1971, p. 30 nota 46; Walker Art Gallery 1977, p. 82; Rowlands 1996, p. 60.

XXXV***Madonna col Bambino e due angeli*
(Madonna dell'umiltà) (Tav. XXXV)**

Tempera su tavola

71 x 54 cm

ubicazione ignota

1465-70 ca.

Provenienza

Già Milano, cavalier Cantoni.

Bibliografia

Cagnola 1905, p. 127; Weigelt 1921, p. 120; Buscaroli 1931, p. 57; Berenson 1932, p. 243; Van Marle 1934, pp. 42-44 nota 7, 46 nota 2; Berenson 1936, p. 209; Berenson 1968, p. 184; Padovani 1971, p. 30 nota 46; Rowlands 1996, p. 61.

REGESTO DOCUMENTARIO

1441. Padova.

Negli Statuti della Fraglia dei pittori figura: *magister Iohannes Franciscus de Arimino pictor de contrata S. Antonii* (Fiocco, 1931-1932, p. 1336).

1442, 6 marzo. Padova.

Magister Iohannes Franciscus pictor q. magistri Simonis de Arimino habitator Padue in contrata S. Antonii confessoris, depone come teste (Fiocco, 1931-1932, p. 1336).

1442, 4 aprile. Padova.

Magister Franciscus Squarzonus pictor clamavit penes se habere ad instantiam et requisitionem ser Venerii Furlani creditoris Iohannis Francisci pictoris de ducatis tribus et uno quarto, occaxione affictus, duos quadros de relevo cum armarolis ut de bonis dicti Iohannis Francisci et fuit contentus quod ipse Iohannes Franciscus haberet terminum per totum mensem maii ad sibi solvendum dictam quantitatem (Fiocco, 1931-1932, p. 1336).

1444, 11 febbraio. Padova.

Egregius artium et medicine doctor magister Stephanus de doctoribus ex una parte et Iohannes Franciscus de Arimino pictor parte ex alia, constituti coram domino iudice, elegerunt magistrum Iacobum pictorem de contrata domi et magistrum Franciscum Squarzonum pictorem ad extimandum picturam factam per dictum Iohannem Franciscum supra portam domus dicti magistri Stephani si bene stat et mercedem eiusdem Iohannis Francisci. Eodem die magister Franciscus Squarzonus et magister Iacobus a domo, pictores electi per magistrum Stephanum de doctoribus et Iohannem Franciscum de Arimino pictorem ut ultra, dixerunt et retulerunt mihi iusto notario vidisse picturam et laborerium factum per dictum Iohannem Franciscum dicto magistro Stephano et quod laborerium pro eo quod est bene stat et quod meretur pro eius mercede

ducatum unum cum dimidio auri et expensas per ipsum factas (Fiocco, 1931-1932, p. 1336).

1450, 26 novembre. Rimini.

In uno livero de carta banbaxina cum coverta pegorina signato A, del credito de la botega de la speciararia de Gregoro de ser Leoncino, de carte cento ottantatre tra scripte e non scripte, in lo quale se retrova gli infiascripti debitori ... Giovanne Francesco dopentore a carte 3: l. 0 s. 18 d. 0 (Delucca 1997, p. 133).

1459, 14 giugno. Bologna.

Maestro Zan Franzescho de Simone da Rimino dipintore de dare adì XIII de zugnio l. trentatre s. dodexe per valutta di ducati dodexe d'oro per noi da Bartolomio di Mino per parte de paghamento de depinzere la mità de la chapella de Santa Brizida, a lui a credito l. XXXIII s. XII (Delucca 1997, p. 133).

1460, 2 luglio. Bologna.

Carolus Maria filius Iohannis Francisci pictoris et Francisce coniugum de capella S. Martini de Cazainimicis natus est 21 iunii et baptizatus 2 iulii; patrini: Berthus a calce et ser Helia et Ludovicus Rozerii (Delucca 1997, p. 133).

1461, 18 novembre. Bologna.

Hec est quedam inquisitio ... contra et adversus Zanfranschum pictorem de Arimino blasfematozem hominem male conditionis vite et fame: viene comminata una pena di 200 lire perché, nel palazzo comunale, de anno presenti et de mense octobris dicti anni dictus Zanfranschus inquisitus et blasfemator predictus ... dixit et protulit contra altissimum Deum et eius gloriosissimam matrem virginem Mariam infrascriptam blasfemiam videlicet «maledicte sia Dio et la Madre» (Delucca 1997, pp. 133-134).

1462, 1 giugno. Bologna.

Matheus filius Iohannis Francisci pictoris et Francisce coniugum de capella S. Proculi natus est 25 madii et baptizatus primo iunii; patrinus Iohannes de Burgunda (Delucca 1997, p. 134).

1462, 20 luglio. Bologna.

Iohannes Franciscus de Arimino pictor bannitus in libris ducentis bononiensibus per dominum potestatem Bononie, perché Deum et sanctos blasphemavit, ottiene il condono della pena dal Cardinale Legato, soluto prius et per eum presentato ecclesie S. Petronii un cereo ponderibus quinque librarum cere (Delucca 1997, p. 134).

1464, 12 aprile. Bologna.

A maestro Zoanne Francesco depintore che depinge la truna l. 3 (Delucca 1997, p. 134).

1464, 20 aprile. Bologna.

A maestro Zoane Francesco depintore l. sey da Francesco de Chalonixi per parte de depingere la truna in testa de l'anditto de la ghiexa de S. Petronio verso lo spedale de la Morte l. 6 (Delucca 1997, p. 134).

1464, 15 maggio. Bologna.

A maestro Zoanne Francesco depintore l. tre da Francesco de Chalonixi a credito a luy; a la fabrica di San Petronio l. venti a maestro Zoane Francesco depintore per dipingere Dio Padre e la Nonziata sopra la volta grande de la truna e per dipingere San Petronio con le arme di sotto in capo de l'andito verso lo spedale della Morte, a credito al deto maestro Zoanne Francesco l. XX (Delucca 1997, p. 134).

1464, 9 giugno. Bologna.

Ghrighoro de Paxe da la lana de avere s. trenta cinque de quatrini per s. 30 paghò a Firian de Guasparo da i libri per onze do d'azzurro fino dè a maestro Zan Francesco depintore per acolorare Nostra Donna sopra la truna e s. cinque dè a Alamanno Bianchini, a debito a luy li s. 30 e a Alamanno li s. 5 (Delucca 1997, p. 134).

1464, 25 giugno. Bologna.

A maestro Zan Francesco depintore per provvedere per luy a Angiolo da i libri per onza una d'azzurro per acolorare Dio Padre sopra la truna, paga Francesco de Calonixi a credito a luy s. 15 (Delucca 1997, p. 134).

1464, 29 giugno. Bologna.

Antonia filia Iohannis Francisci pictoris et Francisce coniugum de capella S. Mame nata est 21 et baptizata penultimo iunii; patrinus dominus Johannes de Yspania studens (Delucca 1997, p. 134).

ante 1470. Bologna.

Preventivo di spesa per gli affreschi della cappella di S. Brigida, forse scritto da Giovanni Francesco: «Per dipinger la capela, zovè la mità de la dicta capela de Santa Brigida: primo modo a far el campo de azuro otramarino da ducati doy per onza e fazando in la dicta istoria vestimente XX de brocato d'oro fino e com li profili a li altri vestiti, com cente XX figure, volio ducati trecento d'oro, fazando el resto de l'opra de boni colori. Fazando la dicta capela de azuro da la Magna, da ducati quatro per libra, li dicti brocati com ho dicto de sopra e ornamenti, volio ducati ducenti cinquanta. Fazando la dicta capela senza le veste brocate, puro com li profili, volio ducati ducenti XXV, dagandome el ponto fato e la calcina el sabione. A tuti li pati chi se faza, volio la terza parte de li dinari inante che precipia, l'altra terza parte a mezo l'opra e l'altra terza parte fenita l'opra». Segue l'elenco dei quadri col numero delle rispettive figure: «Primo capitulo, Como la monica repres. Santa Brigida, fegure III; secondo capitulo, la natività, fegure X; terzo capitulo, figure VII; quarto, figure X; quinto, figure III; sexto, figure III; septimo, figure II; octavo, figure X; nono e decimo, figure VII; undecimo duodecimo, figure III; figure II; figure III; figure II; figure I; figure III; figure V; figure X; figure X; figure II; figure II; figure X; figure X» (Delucca 1997, pp. 134-135).

ante 1470. Bologna.

Giovanni Francesco scrive agli ufficiali della Fabbrica di S. Petronio a Bologna: «Honorivuli signori offitiali de Sam Petronio, el vostro servidore Zohane Francesco da Rimine, pintore, se recomanda ale vostre signorie e prega quelle si vogliano haverlo per ricomandato circa l'opera de la capella di Sancta Brigida la quale circa anni duy a fame conclusionone. E prima ha bisognato fame mostra, come appare in pintura, con suo grave danno e preiuditio. I quali sono quisti e prima: item me fo fatto fare un quadro, che me sta cum danno ducati sey d'oro, sono l. 16 s. 16; item tenni un garzone più de duy misi a l. sey el mese, e le spese sonno l. 18 cum le spese, non mi bisognava dicta spesa, l. 18; item comparai

sechie, pignate, scudele, corde, cirelle e vasi de più rasoni e cazuole da muro non mi bisognava, spisi l. 6; item el tempo de la mia persona perduto oltra el quadro circa misì duy, che me ha pezorato più che ducati dodexe, sono l. 33; item molti coluri che io haveva fatti masenare, se sonno guasti, l. 3; item haveti fatto el principio de la volta de la detta capella; quello che merita el poteti vedere; item haveti inteso e sapeti che quilli maestri da Rezo tolseno la mita de la dicta capella; perchè la lasassino ge sta donato l. 40; e non hanno havuto fatica alcuna, ne fatto niente in dicta capella e fo grandissima fatica a contentarli; pensati quello me doveristi fare a me che azo havuto tanto afanno; item ve aviso che per non dire bosie e osservare la promessa a vuy fatta, azo perduto de molti lavori cun mio grave danno; item a me pare che le vostre signorie doveriano volere mi fusse osservato quello me è stato promesso; como son certo voristi che io havesse fatto a vuy; e non essendo mio manchamento, prego le vostre signorie mi vogliano fare el dovere; el quale a mi pare oltra quello azo havuto me doveristi dare l. 100 per miei interessi; o vero lassatime seguitare la dicta capella che is ve ne faro honore. Sonno più che certo che vostre signorie per sua benignità me farano el dovere; perchè la fama e le opere continuamente in vuy questo dimostra. El vostro Zohane francesco da Rimine pintore a vuy se recomanda» (Delucca 1997, p. 135).

1470, 18 dicembre. Bologna.

Premesso che il 12 gennaio 1459 gli ufficiali della fabbrica di S. Petronio *locaverint infrascriptum laborerium figurarum et picturarum ... Iacobo, et Bartholomeo fratribus et filiis q. Iohannis de Maineriis civibus et pictoribus civitatis Cumane*, vale a dire: *unum laborerium picturarum et seu figurarum per eos faciendarum in capella S. Brigide sita in ecclesia S. Petronii Bononie iuxta capellam beate Marie virginis ab uno latere et iuxta capellam S. Ambrosii ab alio ... videlicet quod dicti conductores et pictores predicti tenerentur et sic promiserint pingere voltam superiorem dicte capelle de bonis coloribus et de melioribus qui haberi possent, exceptis ultramarinis et auro, et in ea pingere imagines et figuras quatuor evangelistarum et imagines et figuras quatuor doctorum ecclesie catholice, et unam partem seu fazatam muri dicte capelle videlicet medietatem dicte capelle eis designandam per dictos officiales incipiendo a volta predicta et descendendo usque ad superficiem chori et in ea pingere figuras et imagines ac historias sive miracula S. Brigide*, da eseguire nel

termine di due anni, al prezzo di lire 550 e con l'obbligo – da parte degli ufficiali – di fornire *pontes lignaminis necessarios pro dictis picturis faciendis et facere smaltari de calce et apponi facere storias de paveria prout necesse fuerit pro dictis picturis*; premesso che ai fratelli Maineri era poi subentrato il pittore Tomaso del fu Alberto *de Garellis*, accettando di eseguire l'opera per 500 lire, nel termine di due anni dall'ordine d'inizio dei lavori; premesso infine che costui aveva ricevuto nel frattempo dai fabbricieri la somma di lire 68, destinando *prefatis magistro Iacobo et Bartolomeo libras quadraginta ut renuntiarent dicto laborerio* e versando *cuidam magistro Iohanni Francisco de Arimino pictori, quem acceperat in socium ad dictum laborerium, ducatos quatuor auri, et qui postea mortuus est nihil habens in bonis*, tutto ciò premesso e constatando che, per il sopraggiungere di altri impegni e progetti, l'ordine di iniziare le pitture non era mai venuto, il sopradetto Tomaso chiede e ottiene d'essere assolto dal debito, salvo scomputare quella somma dal suo compenso nel caso gli affreschi si facessero davvero (Delucca 1997, p. 135-136).

BIBLIOGRAFIA GENERALE

MANOSCRITTI

M. Oretti, *Notizie de' professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, BCABo, ms. B. 123.

M. Oretti, ms. B 136, I, c. 1

TESTI A STAMPA

1453-1475

Neri di Bicci, *Le ricordanze*, 10 marzo 1453 - 24 aprile 1475, a cura di B. Santi, Pisa, 1976.

1803

G. Gatti, *Descrizione delle più rare cose di Bologna, e suoi sobborghi*, Bologna, 1803.

1816

P. Bassani, *Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi, e circondario*, Bologna, 1816.

1819

W. Roscoe, *Catalogue of a Series of Pictures, Illustrating the Rise and Early Progress of the Art of Painting in Italy, Germany, etc., collected by William Roscoe esq. and now deposited in the Liverpool Royal Institution*, Liverpool, 1819.

1820

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la Città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, 1820.

1823

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, XVI, parte I, Parma, 1823.

1826

G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella pinacoteca della pontificia Accademia delle belle arti in Bologna*, Bologna, 1826.

G. Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova, 1826.

1835

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la Città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, 1835 (ried. Bologna, 1973).

1839

G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, I, Firenze, 1839.

1869

G. Guidicini, *Cose notabili di Bologna*, II, Bologna, 1869.

1871

J. A. Crowe - G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy*, I, London, 1871.

1901

B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, London, 1901.

1902

G. B. Cavalcaselle - J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia: dal secolo II al secolo XVI*, IX: *Domenico di Bartolo e la scuola senese del secolo 15., Ottaviano Nelli, Gentile Da Fabriano, Alunno ed altri pittori della scuola umbra, Benedetto Bonfigli e Fiorenzo Di Lorenzo, Pietro Perugino*, Firenze, 1902.

C. Ricci, *Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», II, 9, 1902, pp. 134-135.

1903

F. Malaguzzi Valeri, *La Rinascenza Artistica a Rimini*, «Il Secolo XX», II, settembre 1903, pp. 784-800.

C. Ricci, *Ancora di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», III, 5, 1903, pp. 69-70.

1904

C. Gamba, *Corrieri Artistici, Firenze*, «Rassegna d'arte», IV, 7, 1904, pp. 109-110.

1905

G. Cagnola, *Una nuova opera di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», V, 8, 1905, p. 127.

F. Cavazza, *Finestroni e cappelle in S. Petronio di Bologna*, «Rassegna d'arte», V, 11, 1905, pp. 164-166.

C. J. Foulkes, *Asta Christie*, «L'Arte», III, 1905, pp. 212-214.

E. Scatassa, *Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», VIII, 1905, pp. 137-140.

1907

B. Berenson, *Girolamo di Giovanni da Camerino*, «Rassegna d'arte», VII, 9, 1907, pp. 129-135.

C. Grigioni, *Giovanni Francesco da Rimini e Giovanni Grassi*, «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XI, 1907, pp. 173-177.

M. Logan Berenson, *Ancora di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», VII, 4, 1907 [a], pp. 53-54.

M. Logan Berenson, *L'Exposition d'ancien art ombrien à Pérouse*, «Gazette de Beaux-Arts», 1907 [b], pp. 218-236.

C. Ricci, *Spigolature II. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», VII, 7, 1907, pp. 102-103.

1908

G. Cagnola, *Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», VIII, 10, 1908, p. 179.

G. Gronau, *Di altri Giovanni da Rimini pittori*, «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XI, 3-4, 1908, pp. 37-40.

M. Logan Berenson, *Un quadro di Giovanni Francesco da Rimini al Louvre*, «Rassegna d'arte», VIII, 9, 1908, p. 163.

G. Poggi, *Di una Madonna di Fra Filippo Lippi*, «Rassegna d'arte», VIII, 9, 1908, pp. 43-44.

1909

B. Berenson, *The central Italian painters of the Renaissance*, New York - London, 1909.

I. B. Supino, *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna, 1909.

1910

A. Baruffi, *Bologna: guida artistica e storica della città e dei dintorni*, Bologna, 1910.

F. Mason Perkins, *Un altro dipinto di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», X, 7, 1910, p. 114.

E. Mauceri, *La pittura a Siracusa nel secolo XV*, «Rassegna d'arte», X, 7, 1910, pp. 25-26.

1911

C. Ricci, *Emilia e Romagna*, Bergamo, 1911 [a].

C. Ricci, *Per la storia della pittura forlivese: appunti*, «L'arte», XIV, 2, 1911 [b], pp. 84-86.

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, parte I, Milano, 1911.

1912

G. B. Cavalcaselle - J. Crowe, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the fourteenth to the sixteenth century; in 3 volumes illustrated*, a cura di T. Borenius, II, London, 1912.

E. Berti Toesca, *Un romanzo illustrato del Quattrocento: il romanzo di Lancillotto, codice Palatino 556*, «L'Arte», X, 1939, pp. 135-143.

P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia dai primi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912.

1914

J. A. Crowe - G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the 2nd to the 16th century; in six volumes illustrated*, V: *Umbrian and Sienese masters of the 15th century*, a cura di T. Borenius, London, 1914.

L. Venturi, *Nella Galleria Nazionale delle Marche*, «Bollettino d'Arte», VIII, 1914, pp. 305-327.

1915

F. Mason Perkins, *Altri dipinti di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», XV, 4, 1915, p. 74.

1916

C. Gamba, *La Ca' d'Oro e la Collezione Franchetti*, «Bollettino d'Arte», X, 1916, pp. 321-334.

1917

Catalogue of a loan exhibition of Italian primitives in aid of the American War Relief, catalogo della mostra a cura di O. Sirén e M. W. Brockwell, New York, 1917.

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano, 1917.

1920

L. Serra, *Pinacoteca e Museo delle ceramiche di Pesaro con guida sommaria della città e dintorni*, Pesaro, 1920.

1921

F. Mason Perkins, *Una tavola di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte umbra», III, 4, 1921, p. 99.

K. Weigelt, voce *Giovanni Francesco da Rimini*, in U. Thieme - F. Becker, *Künstlerlexicon*, XIV, Leipzig, 1921, pp. 119-120.

1922

F. Filippini, *La cappella di S. Brigida di Svezia nella chiesa di S. Petronio in Bologna*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», XII, 1922, pp. 177-207.

1923

E. Brunelli, *La Pinacoteca del Liceo Musicale di Pesaro*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», IX, 1923, pp. 329-345.

G. Fiocco, *Un affresco di Paolo Uccello nel Veneto?*, «Bollettino d'arte», III, 1923-1924, pp. 193-196.

1925

I. B. Supino, *Nuovi documenti su Marco Zoppo pittore*, Firenze, 1925.

G. Zucchini, *Guida di San Petronio*, Bologna, 1925.

1926

F. Filippini, *Un capolavoro di Giovan Francesco da Rimini*, «Cronache d'Arte», III, 6, 1926, pp. 289-300.

G. Fiocco, *Risposta a R. Longhi*, «Vita Artistica», I, 12, 1926, pp. 144-147.

R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco su 'L'Arte del Mantegna'*, «Vita Artistica», I, 11, 1926 [a], pp. 127-139.

R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, «Vita Artistica», I, 9-10, 1926 [b], pp. 109-114.

R. Longhi, *Replica a G. Fiocco*, «Vita Artistica», I, 12, 1926 [c], pp. 147-148.

R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, VII: *Late Gothic painting in North Italy*, The Hague, 1926.

1927

F. Stele, *"Hoška Madona" proizvod slikarja Gianfrancesca da Rimini*, ZUZ, VII, 1927, pp. 1-19.

R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, VIII: *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, The Hague, 1927.

1928

Catalogue of the Roscoe Collection and Other Paintings, Drawings and Engravings Deposited by the Trustees of the Liverpool Royal Institution, a cura di M. W. Brockwell, Liverpool, 1928.

1931

R. Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza, 1931.

G. Fiocco, *I pittori marchigiani a Padova nella prima metà del Quattrocento*, «Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», XCI, 1931-32, pp. 1359-1370.

1932

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932.

A. Le Feuvre - A. Alexandre, *Catalogue du Musée des Arts*, Le Mans, 1932.

I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna*, I: *Secoli VIII-XIV*, Bologna, 1932.

M. Urzì, *I pittori registrati negli statuti della fraglia padovana dell'anno 1441*, «Archivio Veneto», XII, 1932, pp. 209-237.

1933

F. Filippini, *Notizie di pittori fiorentini a Bologna nel Quattrocento*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, 1933, pp. 420-426.

1934

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, ried. 1956.

L. Serra, *L'arte nelle Marche. Il periodo del rinascimento*, Roma, 1934.

R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, XV: *The Renaissance painters of Central and Southern Italy*, The Hague, 1934.

1935

G. Fiocco, *I Giganti di Paolo Uccello*, «Rivista d'Arte», XVII, 1935, pp. 385-404.

La regia Pinacoteca di Bologna, a cura di E. Mauceri, Roma, 1935.

G. Zucchini, *Opere d'arte inedite*, VI, in *Bologna*, 2, 1935, pp. 11-16.

1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936.

U. Procacci, *La Regia Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma, 1936.

1937

C. L. Ragghianti, *Casa Vitaliani*, «La Critica d'Arte», II, 5-6, 1937, pp. 236-250.

G. Zucchini, *Le librerie del convento di S. Domenico a Bologna*, Pistoia, 1937.

1938

L. Becherucci, *Giovan Francesco da Rimini*, in *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra a cura di C. Gnudi e L. Becherucci, Bologna, 1938.

B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna*, II: *Secoli XV-XVI*, Bologna, 1938.

G. Zucchini, *Catalogo delle collezioni comunali d'arte di Bologna*, Bologna, 1938.

1939

E. S. King, *The Legend of Paris and Helen*, «Journal of the Walters Art gallery», II, 1939, pp. 55-72.

1941

Preliminary Catalogue of Paintings and Sculptures. National Gallery of Art, Washington, 1941.

1946

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, ried. in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze, 1978.

1948

E. Arslan, *Intorno a Giambono e a Francesco dei Franceschi*, «Emporium», LIV, 108, 1948, pp. 285-289.

1949

S. Bottari, *Opere inedite o poco note dei musei di Catania e Siracusa*, «Emporium», LV, 110, 1949, pp. 202-220.

1950

Mostra d'arte antica. Dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo, catalogo a cura di F. Valcanover, Belluno, 1950.

1952

R. Longhi, *Il 'Maestro di Pratovecchio'*, «Paragone», IV, 35, 1952, pp. 10-37.

1953

Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia, catalogo della mostra a cura di G. Vigni e G. Carandente, Venezia, 1953.

L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara, 1953.

H. Harrssen - G. V. Boyce, *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1953.

R. Longhi, *Frammento siciliano*, «Paragone», IV, 47, 1953, pp. 3-44.

G. Muzzioli, *Mostra Storica nazionale della Miniatura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 1953), Firenze, 1953.

B. Nicolson, *The Walker Art Gallery*, «The Burlington Magazine», XCV, 605, 1953, pp. 259-260.

Perugia: Mostra di dipinti restaurati, «Emporium», CXVIII, 705, 1953, pp. 115-117 (siglato S. Z.)

F. Zeri, *Antonio Vivarini: una 'Madonna dell'umiltà'*, «Paragone», IV, 41, 1953, pp. 36-37, ried. in *Idem, Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 71-72.

1954

Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie, I: Katalog der Gemälde Alter Meister, a cura di G. von der Osten, Hannover, 1954.

G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, III, London, 1954.

1955

N. Brommelle, *Cleaned Pictures at Liverpool*, «The Burlington Magazine», XCVII, 632, 1955, pp. 352-354.

Cleaned pictures: an exhibition of pictures from the collection of the Walker Art Gallery, with a historical and technical summary, catalogo della mostra a cura di J. Coburn Witherop e R. Fastnedge, Liverpool, 1955.

C. Volpe, *Donato Bragadin ultimo gotico*, «Arte Veneta», IX, 1955, pp. 17-23.

1956

L. Coletti, *Su Antonio Rosso da Cadore e i pittori serravallesi*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), Venezia, 1956, pp. 200-209.

M. Laclotte, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogo della mostra, Paris, 1956.

R. Longhi, *Edizione delle opere complete*, V: *Officina ferrarese (1934) seguita dagli Ampliamenti (1940) e dai Nuovi Ampliamenti (1940-1955)*, Firenze, 1956.

G. C. Polidori, *Musei civici Pesaro: catalogo*, Genova, 1956.

1957

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian School*, 2 voll., London, 1957.

Walker Art Gallery. Plan & guide, Liverpool, 1957.

1958

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra a cura di R. Longhi, Milano, 1958.

W. E. Suida - R. Poland, *Italian Paintings & Northern Sculpture from The Samuel H. Kress Collection*, Atlanta, 1958.

C. Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, «Arte antica e moderna», I, 1958, pp. 23-37, ried. in *Idem, La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e sul Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 152-168.

1959

M. Röthlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», II, 1959, pp. 41-89.

1961

M. Davies, *The earlier Italian schools*, 2^a ed. riveduta, London, 1961.

F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, pp. 41-64, ried. in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1992, pp. 69-85.

1962

R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, 1962.

1963

Walker Art Gallery. Foreign Schools. Catalogue – Text, Liverpool, 1963.

1968

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools*, 3 voll., London, 1968.

F. Filippini - G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma, 1968.

I. Furlan, *Dario da Pordenone*, «Il Noncello», XXVIII, 1968.

F. Rusk-Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV-XVI Century*, London, 1968.

1969

P. Zampetti, *La pittura marchigiana da Gentile a Raffaello*, Milano, 1969.

1971

S. Padovani, *Un contributo alla cultura padovana del primo Rinascimento: Giovanni Francesco da Rimini*, «Paragone», XXII, 259, 1971, pp. 3-31.

F. Zeri, *Un 'San Girolamo' firmato di Giovanni d'Alemagna*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di G. Brussich e I. Del Fabbro, Venezia, 1971, pp. 40-49, ried. in *Idem, Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 155-160.

1972

B. B. Fredericksen - F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, 1972.

G. Paccagnini, *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale 1972), Milano, 1972.

1973

C. Joost-Gaugier, *A contribution to the Paduan Style of Giovanni Francesco da Rimini*, «Antichità Viva», III, 1, 1973, pp. 7-12.

The National Gallery. Illustrated general catalogue, London, 1973.

1974

Da Giotto al Mantegna, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Milano, 1974.

Voce *Giovanni Francesco da Rimini* in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori*, VI, Torino, 1974, pp. 62-64.

N. Ivanoff, *Giovanni Storlato – una postilla*, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Milano 1974, pp. 61-62.

1976

M. Lacleotte - E. Mognetti, *Avignon, Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris, 1976.

B. Nicolson, *Current and Forthcoming Exhibitions*, «The Burlington Magazine», CXVIII, 882, 1976, pp. 657-664.

F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, I, Baltimore, 1976.

1977

M. Boskovits, *Una ricerca su Francesco Squarcione*, «Paragone», XXVIII, 325, 1977, pp. 40-70.

Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign catalogue, Liverpool, 1977.

1978

M. Boskovits, *Ferrarese painting about 1450: some new arguments*, «The Burlington Magazine», CCXX, 903, 1978, pp. 370-385.

Retables italiens du XIIIe au XVe siècle, catalogo della mostra a cura di C. Ressor, S. Béguin e M. Laclotte, Paris, 1978.

1979

M. L. Ferrari, *Studi di storia dell'arte*, Firenze, 1979.

C. Volpe, *Il polittico di San Clemente di Marco Zoppo. Un esercizio di lettura iconografica*, in *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, V, Studia Albornotiana, XXXVI, Zaragoza-Bologna, 1979, pp. 63-65, ried. in *Idem, La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e sul Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1993, pp. 141-151.

1980

A. Tambini, *Ricerche in Romagna: il Maestro di San Pier Damiano*, «Paragone», XXXI, 367, 1980, pp. 47-60.

C. Volpe, *Paolo Uccello a Bologna*, «Paragone», XXXI, 365, 1980, pp. 3-28.

1982

E. Fahy, *Babbott's choices*, «Apollo», CXV, 242, 1982, pp. 238-243.

A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza, 1982.

1983

G. de Loÿe - E. Mognetti - D. Thiébaud, *Avignon, Musée du Petit Palais*, Paris, 1983.

Simposio: cerimonie e apparati, catalogo della mostra a cura di A. Veca, Bergamo, 1983.

F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, V: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, pp. 543-572.

1984

A. Bacchi, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum magnificentia: principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Bologna, 1984, pp. 285-335.

A. De Nicolò Salmazo, *Le storie di S. Luca e di S. Mattia di Giovanni Storlato*, I. *Dalla leggenda alla realtà*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), a cura di G. B. F. Trolese, Cesena, 1984, pp. 443-465.

L. Pesce, *Ludovico Barbo vescovo riformatore*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), a cura di G. B. F. Trolese, Cesena, 1984, pp. 135-159.

Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto, atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), a cura di G. B. F. Trolese, Cesena, 1984.

G. Romano, *Opere di tarsia. Agostino de Marchi e il coro della cappella maggiore*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II, Bologna, 1984, pp. 269-276.

E. M. Zafran, *European art in the High Museum*, Atlanta, 1984.

1985

Catalogo della pittura italiana dal '300 al '700, a cura di M. Cinotti, Segrate, 1985.

F. Santi, *Galleria nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma, 1985.

L. Stefani, *Per una storia della miniatura lombarda da Giovannino de' Grassi alla scuola cremonese della II metà del Quattrocento: appunti bibliografici*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, atti del II congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 24-26 settembre 1982), a cura di E. Sesti, Firenze, 1985, II, pp. 823-881.

1986

M. Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, I, Napoli, 1986, pp. 147-167.

1987

M. Laclotte - E. Mognetti, *Avignon, Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris, 1987.

P. G. Pasini, *Arte da salvare nel riminese*, Rimini, 1987.

La Pinacoteca nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte, a cura di C. Bernardini, R. D'Amico, G. Degli Esposti, A. Mazza, M. Medica e C. Pirani, Bologna, 1987.

A. Tambini, *Guidaccio da Imola e le influenze padovane nella pittura emiliano-romagnola del Quattrocento*, «Paragone», XXXVIII, 451, 1987, pp. 48-67.

1988

D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena, 1988.

G. Dalli Regoli, *Il Maestro di San Miniato, anatomia di un'ipotesi*, in *Il Maestro di San Miniato: lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia*, a cura di G. Dalli Regoli, Pisa, 1988, pp. 17-124.

Imago Virginis. Dipinti di iconografia mariana nella diocesi di Cesena-Sarsina dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di M. Cellini, Cesena, 1988.

O. Piraccini, *Itinerari mariani. Una mappa artistica*, Cesena, 1988.

1989

M. Lucco, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, 1989, pp. 80-101.

G. Mariani Canova, *Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I, Milano, 1989, pp. 193-222.

F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano, 1989.

1990

L. Bellosi, *Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di L. Bellosi, Milano, 1990, pp. 11-47.

A. Conti, *Frammenti di Mantova tardogotica*, in *Quaderno di Studi sull'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di M. T. Balboni Brizza, Milano, 1990, pp. 41-47.

A. De Nicolò Salmazo, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, II, Milano, 1990, pp. 481-540.

Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento, catalogo della mostra a cura di L. Bellosi, Milano, 1990.

1991

Pittura italiana dal '300 al '500, a cura di M. Natale, Milano, 1991.

1992

A. Bernacchioni, *Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. A. Luchinat, Cinisello Balsamo, 1992 [a], pp. 25-33.

A. Bernacchioni, *Le forme della tradizione: pittori fra continuità e innovazioni*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. A. Luchinat, Cinisello Balsamo, 1992 [b], pp. 171-180.

La collezione Hercolani nella pinacoteca civica di Pesaro. Trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini, catalogo della mostra a cura di C. Giardini, Bologna, 1992.

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, 1992.

G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze, 1992.

Il Museo Diocesano di Cortona, a cura di A. M. Maetzke, Firenze, 1992.

La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, a cura di J. Bentini, Bologna, 1992.

N. Pons, *Dipinti a più mani*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. A. Luchinat, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 35-47.

1993

A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova, 1993.

Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro, a cura di C. Giardini, E. Negro e M. Pirondini, Modena, 1993.

M. Medica, *In margine all'attività bolognese di Taddeo Crivelli: il caso del 'Maestro del Libro dei Notai'*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», III, 1993, pp. 121-128.

Il Museo Bandini di Fiesole, a cura di M. Scudieri, Firenze, 1993.

A. Tambini, *Note su alcuni dipinti del Quattrocento nelle Marche*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona, 1993, pp. 110-118.

C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e sul Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1993.

1994

A. Conti, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Milano-Paris, 1994, pp. 260-271.

F. Lollini, *Miniature a Imola: un abbozzo di tracciato e qualche proposta tra Emilia e Romagna*, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, a cura di F. Faranda, Faenza, 1994, pp. 103-139.

1995

C. Baker - T. Henry, *The National Gallery complete illustrated catalogue*, London, 1995.

N. Blondel, *Les peintures italiennes de la Renaissance*, «Gazette de Beaux-Arts», CXXV, 1995, pp. 139-148.

Gotik in Slowenien, catalogo della mostra a cura di J. Höfler, Ljubljana, 1995.

C. Lachi, *Il Maestro della Natività di Castello*, Firenze, 1995.

1996

R. Callegari, *Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova*, «Arte Veneta», XLIX, 1996, pp. 7-29, ried. in *Idem, Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 27-61.

E. Castelnuovo, *L'autunno del medioevo nel Veneto*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, catalogo della mostra a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Milano, 1996, pp. 19-35.

A. De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in *Quattrocento adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, atti del convegno (Firenze, Villa Spelman, 1994), a cura di C. Dempsey, Bologna, 1996 [a], pp. 57-79.

A. De Marchi, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, «Nuovi Studi», I, 1, 1996 [b], pp. 5-23.

T. Franco, *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, «Arte Veneta», XLVIII, 1996, pp. 7-17.

La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi, catalogo della mostra a cura di G. Agostini, J. Bentini e A. Emiliani, Bologna, 1996.

P. Mercurelli Salari, *I Francescani e l'oratorio di San Bernardino*, in *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi, Milano, 1996, pp. 138-147.

S. Padovani, voce *Giovan Francesco da Rimini*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XII, New-York, 1996, pp. 717-718.

E. W. Rowlands, *New additions and proposals for the work of Giovanni Francesco da Rimini*, «Paragone», XLVII, 5-7, 1996, pp. 48-62.

S. Tarquinio, *I documenti della cappella dei Priori*, in *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi, Milano, 1996, pp. 86-89.

L. Vertova, *Non è Verrocchio*, «Antichità viva», XXXV, 1, 1996, pp. 3-8.

1997

O. Delucca, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini, 1997.

A. Emiliani, *La Pinacoteca nazionale di Bologna*, Milano, 1997.

Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 1997.

M. Medica, *Un problema di pittura bolognese della metà del Quattrocento*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», IV, 1997, pp. 65-73.

1998

La Collezione Cagnola, I: I dipinti dal XIII al XIX secolo, a cura di M. Boskovits e G. Fossaluzza, Busto Arsizio, 1998.

A. De Marchi, "Ancora che l'arte fusse diversa", in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra a cura di G. Gentilini, Firenze, 1998, pp. 17-30.

T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova, 1998.

M. Minardi, *Sulle tracce di Ansuino da Forlì*, «Arte cristiana», LXXXVI, 785, 1998, pp. 95-112.

E. Negro, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in E. Negro - N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, 1998, pp. 7-60.

Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Voena, Milano, 1998.

1999

L. Bellosi, *Il Maestro del Cassone Adimari e il suo grande fratello*, in L. Bellosi - M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze-Siena, 1999, pp. 7-33.

A. De Marchi, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti del convegno (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Niccolò Salmazo, Padova, 1999 [a], pp. 113-129.

A. De Marchi, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena, 1999 [b], pp. 2-44.

Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis", atti del convegno (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Niccolò Salmazo, Padova, 1999.

G. Gentilini, *Intorno alla pala Ovetari: appunti sull'eredità donatelliana a Padova, fra Pizolo e Mantegna*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti del convegno (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Niccolò Salmazo, Padova, 1999, pp. 195-206.

M. Haines, *Il mondo dello Scheggia: persone e luoghi di una carriera*, in L. Bellosi - M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze-Siena, 1999, pp. 35-64.

C. Lachi, *Il Maestro della Natività di Castello e i suoi rapporti con la scultura*, «Critica d'arte», LXII, 1999, pp. 39-53.

M. Minardi, *Rivolgimenti e persistenze nel percorso di Giovan Francesco da Rimini*, «Arte Veneta», LIV, 1999 (2000), pp. 116-125.

La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo, Modena, 1999.

Restauri & Ricerche. Opere d'arte nelle province di Siracusa e Ragusa, a cura di G. Barbera, Siracusa, 1999.

C. Rigoni, *Il polittico di Arzignano: presenze squarcionesche nel territorio vicentino*, in *Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti del convegno (Padova, 10-11 febbraio 1998) a cura di A. De Niccolò Salmazo, Padova, 1999, pp. 89-99.

S. Tumidei, *Romagnoli in Veneto: congiunture figurative e viaggi d'artisti fra Quattro e Cinquecento*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena, 1999, pp. 60-86.

2000

B. Aikema, *La Cappella d'oro di San Zaccaria: arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari*, «Arte Veneta», LVII, 2000 (2003), pp. 23-41.

S. Chiodo, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, «Arte Cristiana», LXXXVIII, 799, 2000, pp. 269-280.

E. Cipolla, *La vita di San Benedetto illustrata nel ms. 239 di Mantova*, Tesi di Laurea discussa presso l'Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001.

E. Fahy, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature, stampe*, Firenze, 2000.

I. Holgate, *Due pale d'altare di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna: le commissioni per San Moisè e San Pantalon*, «Arte Veneta», LVII, 2000 (2003), pp. 80-91.

M. E. Massimi, voce *Giovanni d'Alemagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Catanzaro, 2000, pp. 646-649.

2001

I. Holgate, *The early history of Antonio Vivarini's 'St Jerome' altar-piece and the beginning of the renaissance style in Venice*, «The Burlington Magazine», CXLIII, 1174, 2001, pp. 19-22.

A. Paolucci, *Anno Domini 1450*, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra a cura di R. Bartoli, A. Donati e E. Gamba, Milano, 2001, pp. 41-48.

Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta, catalogo della mostra a cura di R. Bartoli, A. Donati e E. Gamba, Milano, 2001.

M. G. Sarti, voce *Giovanni Francesco da Rimini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, 2001, pp. 322-324.

2002

A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Jesi, 2002, pp. 24-98.

Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi, catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo, 2002.

S. Giorgi, *Pittura e miniatura del secondo Quattrocento nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. Bellosi, Rimini, 2002, pp. 409-437.

L. P. Gnaccolini, *L'Annunciazione di Jacopo Bellini in Sant'Alessandro a Brescia: considerazioni in margine a un restauro*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Brescia, 26-27 ottobre 2001), a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi e E. Lucchesi Ragni, Milano, 2002, pp. 67-90.

M. Minardi, *Giovanni di Piermatteo Boccati*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Jesi, 2002, pp. 206-291.

W. R. Rearick, *The Dormitio Virginis in the Cappella dei Mascoli*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di Storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova, 2002, pp. 343-362.

M. Sassi, *Il crocifisso di Spadarolo*, «Penelope. Arte Storia Archeologia», I, 2002, pp. 55-61.

2003

G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, II: *Tardogotico e sue persistenze*, Treviso, 2003 [a].

G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, III: *Rinascimento e pseudorinascimento*, Treviso, 2003 [b].

G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, IV: *Tradizione muranese e alvisiana*, Treviso, 2003 [c].

I. Holgate, *Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel*, «Artibus et historiae», XXIV, 47, 2003, pp. 9-29.

M. Boskovits - D. A. Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, Washington-Oxford, 2003.

Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico, catalogo della mostra a cura di M. Scudieri e G. Rasario, Firenze, 2003.

Vincenzo Foppa, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano, 2003.

2004

E. Bairati, *Elogio delle periferie. Quattro schede di accompagnamento alla Mostra, in Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, catalogo della mostra a cura di E. Bairati e P. Dragoni, Milano, 2004, pp. 15-38.

Fra Carnevale: un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana e K. Christiansen, Milano, 2004.

In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, 2004.

T. Ito, *L'identità di Giovanni di Francesco*, «Ricerche di Storia dell'arte», LXXXIV, 2004 (2005), pp. 51-69.

Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche, catalogo della mostra a cura di E. Bairati e P. Dragoni, Milano, 2004.

M. Minardi, voce *Giovanni Francesco da Rimini* in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 297-300.

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, I: Dal Duecento a Francesco Francia, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota e D. Scaglietti Kelesian, Venezia, 2004.

2005

Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg, catalogo a cura di M. Boskovits con l'assistenza di D. Parenti, Firenze, 2005.

Dal Trecento al Novecento: opere d'arte della Fondazione e della Cassa di risparmio di Rimini, a cura di P. G. Pasini, Rimini, 2005.

M. Laclotte - E. Moench, *Avignon, Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris, 2005.

G. Marcolini, *La collezione Saccati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, 2005.

2006

K. Christiansen, *L'arte di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 19-51.

A. De Marchi, *A Venezia: il polittico di Valle Romita*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 124-127.

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, catalogo della mostra a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006.

Mantegna e Padova 1445-1460, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano, 2006.

2007

A. Angelini, *Piero della Francesca e la cultura prospettica*, Milano, 2007.

Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento, catalogo della mostra a cura di G. Gentili e A. Marchi, Cinisello Balsamo, 2007.

M. G. Balzarini, voce *Giovanni Francesco da Rimini*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, LV, München-Leipzig, 2007, pp. 18-19.

Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, catalogo della mostra a cura di M. Natale, Ferrara, 2007.

Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento, catalogo a cura di G. Caioni, Moretti, Firenze, 2007.

A. De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici a Urbino e a Rimini*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Livorno, 2007, pp. 133-150.

M. Medica, *L'ombra di Piero a Bologna. La pittura e la miniatura tra sesto e settimo decennio del quattrocento*, in *La croce dipinta di Marco Zoppo e la cultura pierfrancescana a Bologna*, a cura di D. Biagi Maino e M. Medica, Bologna, 2007, pp. 3-21.

Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano, a cura di A. De Marchi, Livorno, 2007, pp. 11-18.

V. M. Schmidt, *Moda e pittura tardogotica*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Livorno, 2007, pp. 11-18.

2008

Agata Santa: storia, arte, devozione, catalogo della mostra a cura di G. Algranti, Firenze, 2008.

V. Buonocore, *Per l'attività padovana di Antonio Vivarini*, «Arte Cristiana», XCVI, 848, 2008, pp. 331-340.

R. Caracciolo, *Iacopo Vagnucci vescovo e committente d'arte nel secondo Quattrocento*, Perugia, 2008.

C. Cavalca, *Appunti sulla presenza di opere dei Vivarini a Bologna*, «Nuovi studi», XIII, 14, 2008 (2009), pp. 39-59.

L. Cavazzini - A. Galli, *Padova cruciale*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e D. Thiébaut, Milano, 2008.

Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIVe et XVe siècles, catalogo della mostra a cura di G. Sarti, Paris, 2008.

Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e D. Thiébaut, Milano, 2008.

2009

The Alana Collection. Italian paintings from the 13th to 15th century, I, a cura di M. Boskovits, Firenze, 2009.

Beato Angelico. L'alba del Rinascimento, catalogo della mostra a cura di A. Zuccari, G. Morello e G. de Simone, Milano, 2009.

A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto presso l'Università degli Studi di Firenze nell'a.a. 2008-2009, Firenze, 2009.

P. Lee Roberts, *Corpus of Early Italian Paintings in North American Public Collections. The South. I*, Athens, 2009

C. R. Mack, *European art in the Columbia Museum of Art, including the Samuel H. Kress Collection*, Columbia, 2009.

2010

Angeli. Volti dell'invisibile, catalogo della mostra a cura di S. Castri, Torino, 2010.

L'anima della pittura. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Fondantico, Bologna, 2010.

Catalogo dei manoscritti polironiani, II: *Biblioteca Comunale di Mantova (mss. 101-225)*, a cura di C. Corradini, P. Golinelli e G. Z. Zanichelli, Bologna, 2010.

F. Massaccesi, *Lippo di Dalmasio: una Croce nelle Collezioni Comunalì d'Arte di Bologna e altre aggiunte*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VII-VIII, 2010-2011, pp. 106-117.

Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature della collezioni civiche veronesi, I: *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti e F. Rossi, Cinisello Balsamo, 2010.

G. Z. Zanichelli, in *Catalogo dei manoscritti* 2010, pp. 47-53.

2011

The Alana Collection. Italian paintings and sculptures from the fourteenth to sixteenth century, II, a cura di M. Boskovits, Firenze, 2011.

F. Flores D'Arcais, *Profilo di Guariento*, in *Guariento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia, 2011, pp. 17-37.

Guariento, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia, 2011.

Louvre. Tutti i dipinti, a cura di V. Pomarède, Milano, 2011.

La Pinacoteca Malaspina, a cura di S. Zatti, Milano, 2011.

In corso di pubblicazione

G. A. Calogero, *Nuove evidenze per il percorso di Tommaso Garelli*, «Nuovi studi», in corso di pubblicazione.



a.



b.

Tavola I

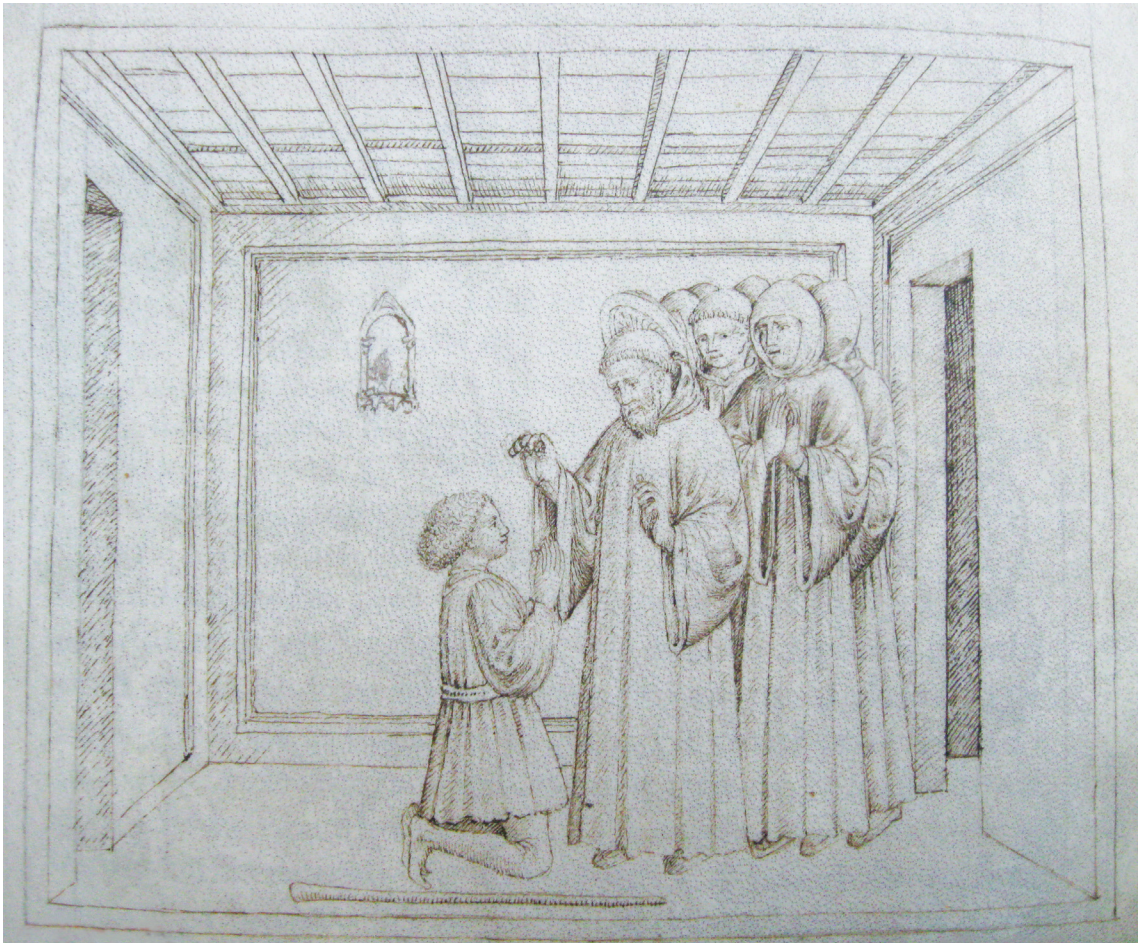


c.



d.

Tavola I



e.



f.

Tavola I



g.



h.

Tavola I

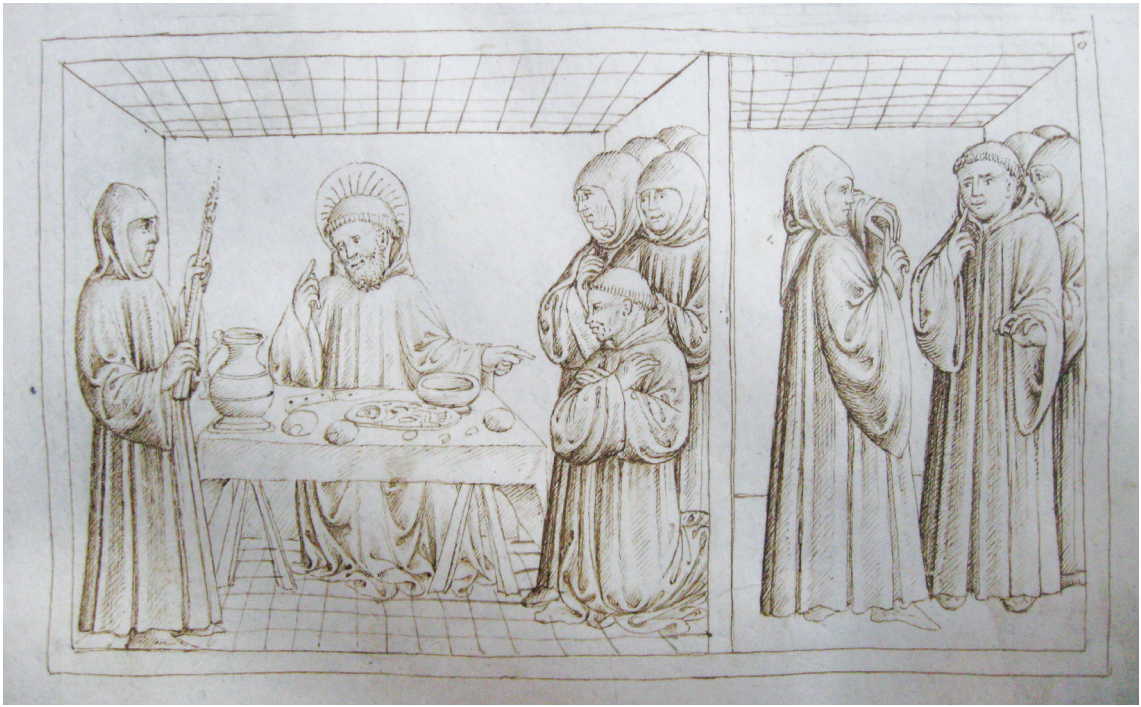


i.



j.

Tavola I



k.



l.

Tavola I



m.

Tavola I



Tavola II



Tavola III



a.

b.



c.

d.



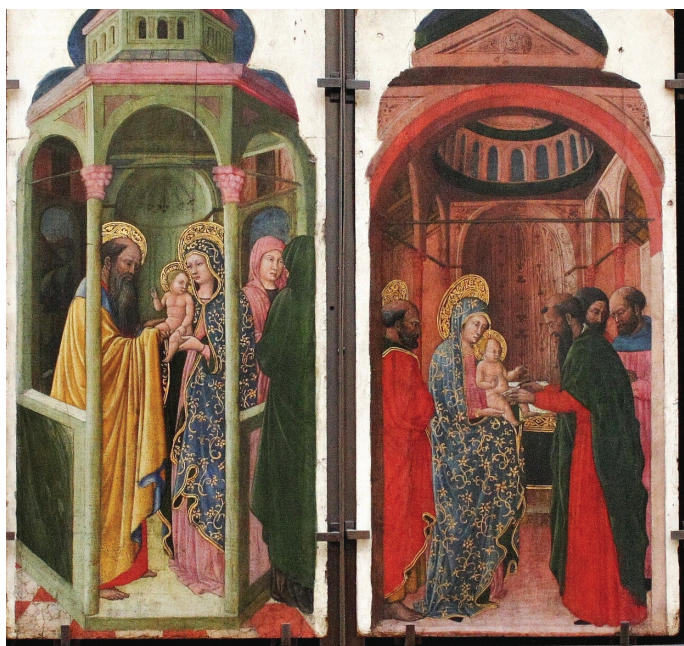
e.

f.



g.

h.



i.

j.



k.

l.

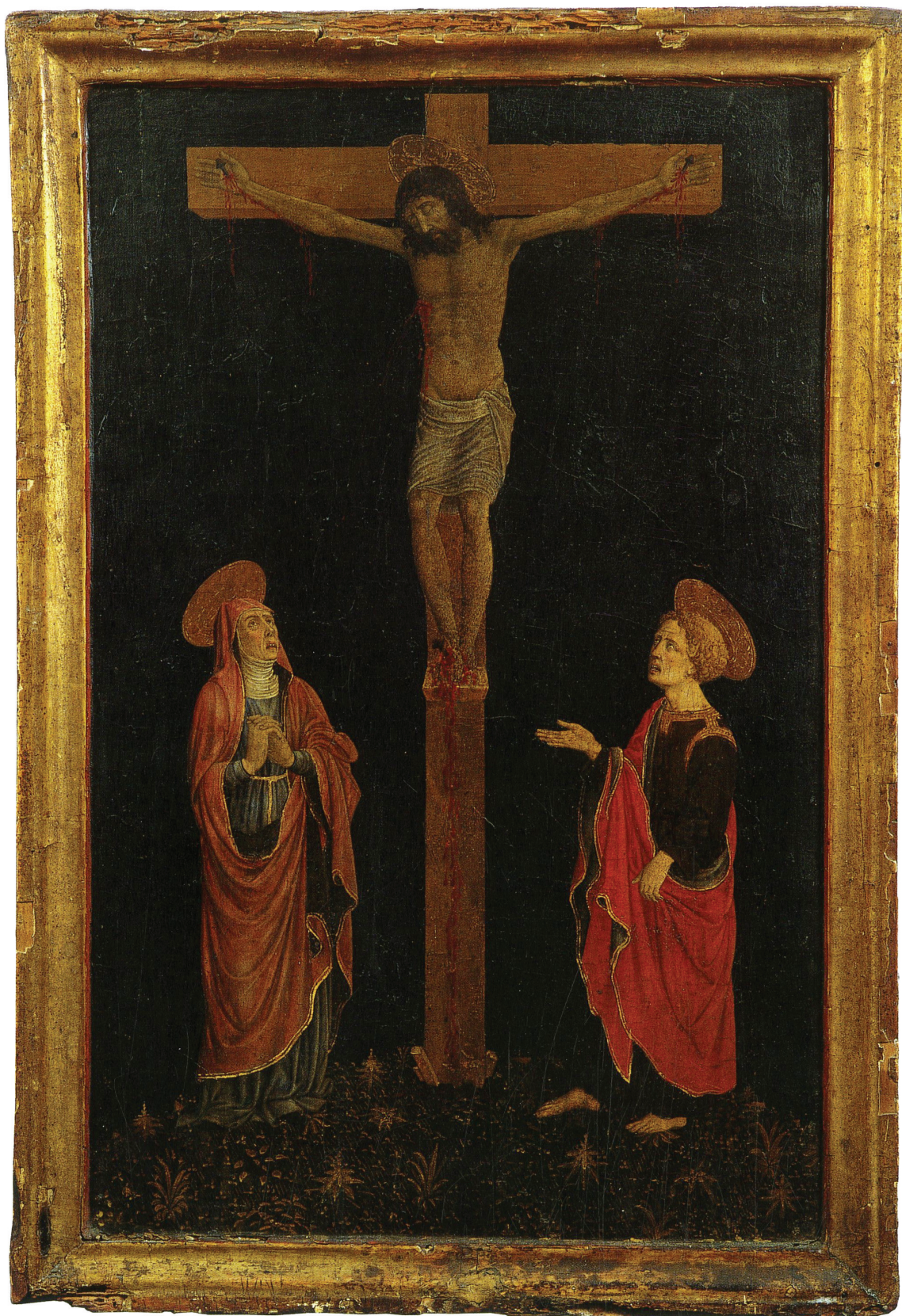


Tavola V



Tavola VI



Tavola VII



Tavola VIII



Tavola IX



Tavola X

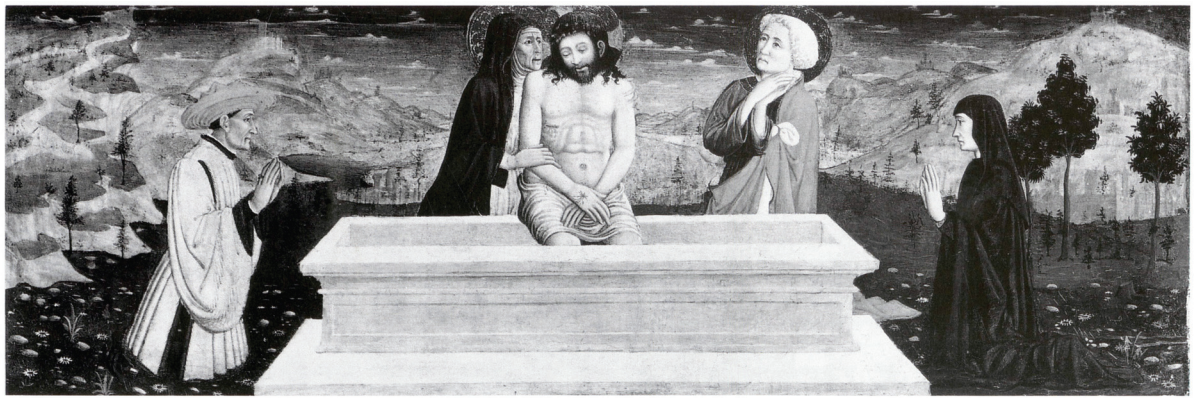


Tavola XI



Tavola XII

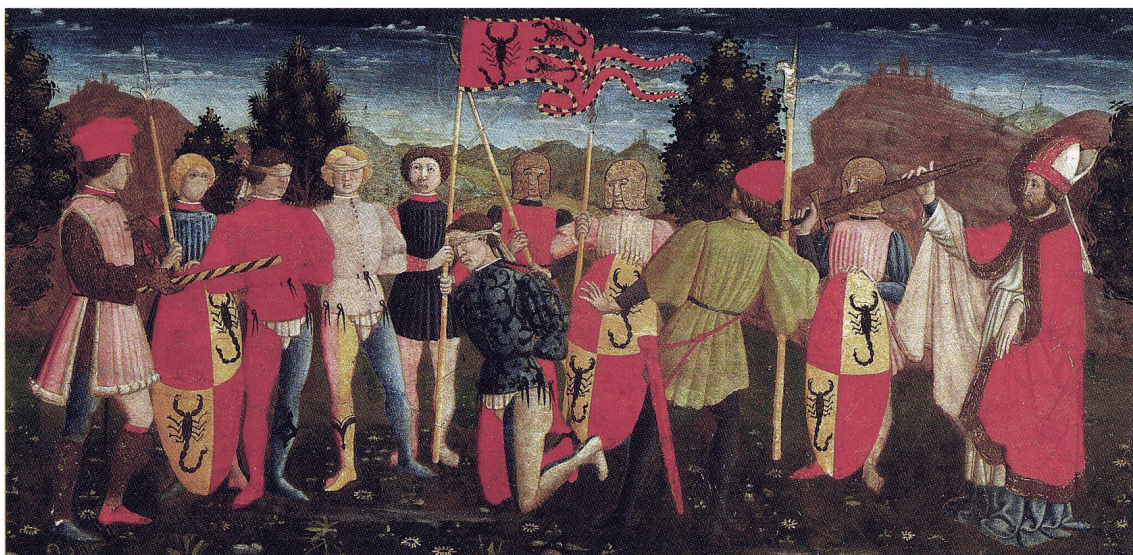


Tavola XIII



Tavola XIV



Tavola XV



Tavola XVI



Tavola XVII



Tavola XVIII



Tavola XIX



Tavola XX



Tavola XXI



Tavola XXII



Tavola XXIII



Tavola XXIV



Tavola XXV



Tavola XXVI



Tavola XXVII



Tavola XXVIII



Tavola XXIX



Tavola XXX



Tavola XXXI



Tavola XXXII



Tavola XXXIII



Tavola XXXIV



Tavola XXXV